



**Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Historia Contemporánea**

¿La Fotografía espejo de la Historia?

**Análisis comparado de las dictaduras y transiciones en Brasil
y España (1939-1985)**

**Tesis para optar al grado de Doctor presentada por
Sereno Orenga Caleri**

Bajo la dirección de la Dra. Pilar Díaz Sánchez

Madrid, 2015

Sumario

	<u>Pág.</u>
1. Introducción	09.
1.1 Estado de la cuestión	12.
1.2 Objetivos de la investigación	18.
1.3 Hipótesis	23.

Primera parte

2. La revolución de la Fotografía	27.
2.1 La fotografía entre el Arte y/o el documento	31.
2.2 Construyendo <i>realidades</i> ; la manipulación fotográfica	36.
2.3 El problema de la “veracidad” del referente en el fotomontaje	41.
2.4 Vestigio de verdades y el fotoperiodismo	42.

3. Pensar la mirada e interpretar lo visible: los códigos del lenguaje fotográfico	48.
3.1 Por un análisis histórico-semiótico de la fotografía	49.
3.2 El <i>punctum</i> y el <i>studium</i> de la foto	52.
3.3 La fotografía como <i>icono</i> y como <i>índice</i>	54.

4. Fotografía, Memoria e Historia: relaciones y percepciones	60.
4.1 El problema de la memoria colectiva	64.
4.2 El <i>homo photographicus</i>	69.

5. Breves observaciones o la fotografía como <i>memoria materializada</i>	71.
----------------------------------------------------------------------------------	-----

Segunda parte

6. Un puente sobre el Atlántico	79.
6.1 La fotografía española	80.
6.2 Raíces de una fotografía brasileña	86.

7. Las dictaduras y transiciones en Brasil y España: una perspectiva comparada	92.
- Metodología de análisis	97.
8. El franquismo en España	100.
8.1 Los preámbulos de la dictadura; la Guerra Civil española	101.
8.2 La dictadura franquista está instaurada	105.
8.3 El Plan de Estabilización de 1959 y la “normalización” del franquismo	108.
8.4 “Españoles ..., Franco, ha muerto”	110.
8.5 Camino abierto para la transición democrática en España	111.
9. Análisis de la prensa y de los medios de comunicación en el franquismo	114.
9.1 El diario <i>ABC</i>	116.
9.2 El periódico <i>La Vanguardia</i>	124.
9.3 El diario <i>¡Arriba!</i>	132.
10. La fotografía y los movimientos de representación social en el franquismo	135.
10.1 El papel de la fotografía y las agencias fotográficas	137.
10.2 La agencia de noticias española EFE y el franquismo	140.
11. La fotografía disidente; El grupo fotográfico AFAL: una mirada libre	144.
12. La fotografía española en Transición	146.
12.1 La transición cultural en España y la <i>Movida Madrileña</i>	148.
12.2 Los fotógrafos de la <i>Movida</i> : retratos de un periodo histórico	150.
12.3 ¿Nueva España?	154.
12.4 Nuevos aires en España	155.

13. La dictadura en Brasil – 1964-1985	157.
13.1 El golpe militar de 1964	161.
13.2 El agujero social desvelado por el golpe	166.
13.3 La política represiva de la dictadura	169.
13.4 La situación económica	171.
 14. Análisis de la prensa y de los medios de comunicación en la dictadura	173.
14.1 El periódico y lo medios de comunicación de la <i>Rede Globo</i>	175.
14.2 El diario <i>Jornal do Brasil</i>	182.
14.3 El periódico <i>Folha de Sao Paulo</i>	188.
14.4 El periódico disidente <i>Última Hora</i>	191.
14.5 Auto-reflexión sobre la participación del <i>O Globo</i> y <i>Folha de São Paulo</i> en la dictadura brasileña	196.
 15. La Fotografía y los fotógrafos en la dictadura	197.
15.1 Las agencias fotográficas: una mirada autónoma	197.
 16. La Transición hacia la democracia se estaba poniendo en marcha	201.
 17. La otra cara del mismo país; los movimientos culturales en la dictadura brasileña: el <i>cinema novo</i> y el <i>Tropicalismo</i> musical	202.
17.1 <i>Dios y el diablo en la tierra del Sol</i> y el cine como representación social	206.
17.2 El <i>Tropicalismo</i> musical	212.
 18. La fotografía brasileña en la Transición política de los años ochenta	213.
18.1 El documentalismo y la fotografía social	215.
 19. La política de reconciliación nacional en ambos países y el problema de la memoria	216.

19.1	El caso brasileño	220.
------	-------------------	------

20.	Consideraciones finales sobre las dictaduras y transiciones en Brasil y España	223.
------------	---------------------------------------------------------------------------------------	-------------

Tercera parte

21.	Los caminos de la memoria fotográfica	231.
21.1	Evandro Teixeira, un fotógrafo en la dictadura	232.
21.2	El fotohistoriador español Publio López Mondéjar	247.

22.	La fotografía como el espejo fragmentario de la Historia	258.
22.1	La propuesta metodológica de análisis de Panofsky	259.
22.2	Análisis iconológico e iconográfico de la fotografías de Cristina García Rodero	262.
22.3	Fotografías de <i>España Oculta</i> (1989)	264.
22.4	Análisis iconológico e iconográfico de las fotografías de Sebastião Salgado	274.
22.5	Fotografías del libro <i>Terra</i> (1997)	277.

23.	Breves observaciones o la fotografía agente de la memoria, huella de la Historia	291.
------------	-----------------------------------------------------------------------------------------	-------------

Conclusiones

24.	Verificación de la hipótesis	295.
25.	Conclusiones y observaciones finales	296.
26.	Bibliografía y fuentes utilizadas	301.

Agradecimientos

Me gustaría dejar aquí registrado, en este breve espacio, mis más sinceros agradecimientos a algunas personas que me ayudaron a llevar a buen puerto esta singladura y que sin su apoyo y confianza en este trabajo seguramente hubiera sido mucho más difícil y penoso.

En primer lugar me gustaría agradecer a mi mujer, amiga y compañera en la aventura de la vida Elaine Vianna por su apoyo logístico y emocional en estos casi seis años de “vida de extranjero”. Estoy seguro que sin su presencia a mi lado este largo camino no sería tan placentero y emocionante. En segundo lugar, también me gustaría agradecer a mi madre, Thina Izidoro y a mi padre, Donati Caleri, por el apoyo, la confianza, el cariño y el respeto. Además de las charlas y las risas, sea en el calor de Brasil o en el frío de Europa, estuvieron siempre presentes. A mi abuela, Rachel Martins Caleri, por todavía creer que yo sea su nieto predilecto (aunque sea el único) y que todo lo que haga le parezca “estupendo”. A mi hermana mayor, Brisa Caleri, por su admiración y por su apoyo, sirviendo de modelo fotográfica en mis primeros pasos en la fotografía. Y a mi hermano menor, Miguel, que vino para enseñarnos a todos que la alegría y la felicidad no están condicionados por el cuerpo sino por cómo vivimos en nuestro breve pasaje por este mundo. Se fue, para mirarnos desde otra perspectiva, para ver si hemos aprendido bien.

También me gustaría agradecer a mi ángel de la guarda, amiga y tutora, Pilar Díaz Sánchez, por la paciencia, la confianza y la dedicación con que ha llevado a cabo en todos estos años, siempre muy amable y positiva en relación al trabajo, lo mismo en momentos fáciles o difíciles e incluso al otro lado del Atlántico supo hacerse presente. Al departamento de Historia Contemporánea de la Facultad de Filosofía y letras de la Universidad Autónoma de Madrid y a las personas que allí trabajan, por hacerme sentir en casa desde el primer momento en que llegué a esta institución, en 2009, en principio para quedarme apenas un año y ya han pasado casi seis. Me gustaría agradecer también a Ana Maria Mauad y a Milton Guran por el apoyo y la orientación que me dispersaron cuando estuve investigando en Brasil, y después. Al fotógrafo brasileño Evandro Teixeira y el fotohistoriador español Publio López Mondéjar por su colaboración y generosidad en participar de este proyecto. A la *Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Ensino Superior* (Capes), del Ministerio de Educación de Brasil por proporcionar la posibilidad de disfrutar de una beca para mis estudios que permitieron mi dedicación exclusiva en este trabajo doctoral.

***Fotografiar es poner en el mismo punto de
mira la cabeza, el ojo y el corazón.***

Henri Cartier-Bresson

1. Introducción

Uno de mis primeros recuerdos políticos de mi país, Brasil, tiene que ver con el sonado proceso de destitución del entonces presidente Fernando Collor y las manifestaciones de los “caras pintadas”, en 1992, que tomaron las calles de las principales ciudades del país, y en una de esas manifestaciones, en Río de Janeiro estuve presente. Solo tenía 8 años. Por aquel entonces yo vivía en la ciudad serrana de Petrópolis, donde nací. Dos años más tarde me trasladé definitivamente para vivir con mi padre en Rio de Janeiro.

En la ciudad “carioca” he estudiado mis últimos años de colegio en uno de los más prestigiosos y antiguos de Brasil, el colegio Federal Pedro II. En 2005 empecé el curso de licenciatura en Historia por la Universidad Candido Mendes, también en Rio de Janeiro. Este año también fue el inicio de mi interés por la fotografía. He terminado la carrera cuatro años después, en 2009, con un trabajo final titulado “O encontro entre o *outro* português e o *outro* indígena no Brasil” en que investigaba un poco sobre la formación inicial del pueblo brasileño a partir de 1500. Tan solo dos meses después de defender mi trabajo de licenciatura, empiezo mis estudios del máster interuniversitario del Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad Autónoma de Madrid, ya con la idea de trabajar el papel de la fotografía dentro de la historiografía.

A finales del año siguiente, 2010, defiendo mi trabajo de fin de máster titulada “La influencia de la fotografía en la construcción de la memoria colectiva en la España del siglo XX”, donde empiezo definitivamente a trabajar con la fotografía como documento histórico, la idea de la construcción de una memoria social colectiva y la utilización de la Historia Oral como documento de análisis. Al terminar el máster sigo mis estudios de doctorado en el mismo departamento y en la misma Universidad Autónoma de Madrid donde empiezo a investigar de manera comparada sobre el papel de la Fotografía en las dictaduras y transiciones políticas ocurridas en Brasil y España a mediados del siglo XX. Durante estos casi cinco años de investigación, he participado y publicado diversas comunicaciones en Encuentros y Congresos siempre con la misma temática, es decir, trabajando con la Fotografía como lenguaje social, la memoria y la oralidad.

Además, desde 2009, vengo desarrollado proyectos personales como fotógrafo *freelancer* volcados en la fotografía documental buscando registrar las transformaciones de espacios

históricos en lugares de memoria. Como es el caso del proyecto más reciente y que llevo trabajando desde 2013 “Los caminos de la memoria” en que registro el camino utilizado por los comerciantes portugueses de esclavos africanos desde cuando salían de África hasta su llegada en suelo brasileño para el trabajo en los latifundios del café y las minas de oro entre los siglos XVI y XIX. Este proyecto fotográfico está dedicado a la costa Atlántica africana, ocupada actualmente por Senegal, y la costa brasileña de Rio de Janeiro en que busco identificar la presencia de aquél pasado en el mundo contemporáneo, para intentar así comprender las transformaciones determinadas por el principal agente de la Historia y de la Fotografía: el tiempo.

Fue ya en España, a partir de mis estudios del Máster, que tuve el primer contacto con la labor del *fotohistoriador* dentro de la historiografía. Este término se refiere a la utilización por parte del historiador del documento fotográfico como fuente primaria al análisis histórico. Es decir, al comprender la Fotografía no como una simple imagen y un fragmento del mundo visible, sino un registro socialmente elaborado y determinado a partir de determinados contextos históricos/sociales. Además, significa comprender que la imagen fotográfica actúa como lenguaje, conformada por sus propios códigos y signos. En este sentido, nuestra labor, es identificar y descifrar determinados periodos históricos a partir de su producción fotográfica y las consecuencias, históricas, que aportan este lenguaje social. Así el *fotohistoriador* interpreta el pasado a partir de su fragmentación y de su sentido “representación”, colaborando de esta manera con una nueva perspectiva histórica que, asociada a la Historia Oral, conocida como “Historia viva” o Historia abierta”. Es decir, el *fotohistoriador* es aquél que utiliza la fotografía como documento primario para la comprensión de un determinado periodo histórico, y es justo en este sentido que he buscado direccionar mis investigaciones dentro del campo historiográfico.

De esta manera, este trabajo doctoral parte de una inquietud personal acerca de un pasado que no he vivido, pero que he leído, oído, visto y estudiado mucho. En ésta, busco transcurrir sobre la inserción de la fotografía en los discursos históricos elaborados acerca de las dictaduras y posteriores transiciones políticas hacía la democracia. Además de intentar comprender cómo se articulan las construcciones de “realidades” a partir de un contexto histórico-social específico.

Esta tesis doctoral está dividida en tres partes, que se interconectan a partir del referente

fotográfico como principal elemento aglutinador de este trabajo. En la primera parte haremos un análisis sobre las consecuencias de la aparición del aparato fotográfico en el siglo XIX, que trajo un nuevo lenguaje social a la hora de representar y de ver el mundo. Así, en esta parte del trabajo nos centraremos tanto en el desarrollo técnico e ideológico de la fotografía, como en ésta como articuladora de un lenguaje, y constituida mediante signos y códigos, que a través de los estudios semióticos intentaremos reconocer e interpretar. Además, la fotografía pasa rápidamente, a partir de su uso documental y periodístico, a articular la construcción de memorias, colectivas e individuales, como analizaremos en la primera parte de la tesis. Por otro lado, el marco histórico está determinado por la aparición de la fotografía en 1839 hasta las primeras décadas del siglo XX en que la fotografía asumía definitivamente un papel de articulador social e ideológico.

En la segunda parte del trabajo, entraremos en el marco histórico de las dos dictaduras instauradas en España y en Brasil. Seguiremos acompañando el desarrollo del lenguaje fotográfico en los dos regímenes totalitarios, así como su participación en las dictaduras y posteriores transiciones políticas, ya en los años ochenta del siglo pasado. En esta parte central de nuestra tesis, nos dedicaremos a ampliar un poco nuestro objeto de estudio, con la intención de analizarlos dentro del contexto cultural de mediados del siglo. En este sentido, nos proponemos investigar la actuación de diversos aspectos de la cultura visual de estos países, así como la utilización del cine como contestación política; y nos centraremos en la producción fotográfica independiente y documental de denuncia social, además de fijarnos en la labor de los principales periódicos españoles y brasileños y sus implicaciones determinantes como sustento de sus dictaduras. Buscaremos comprender aspectos de la vida social que a través del lenguaje visual articulen la percepción de las realidades tanto como “sujetos históricos” y “seres sociales”.

A continuación, en la tercera parte, haremos un análisis de las memorias construidas sobre estos procesos dictatoriales y sus respectivas transiciones, a partir de dos entrevistas realizadas exclusivamente para este trabajo. La primera al fotógrafo brasileño Evandro Teixeira, y la segunda al *fotohistoriador* español Publio López Mondéjar. Por otra parte, haremos un análisis iconográfico e iconológico de los trabajos de dos fotógrafos que registraron el final de décadas de dictadura en sus dos países, y su caminar hacia el futuro, aunque sin olvidar el pasado y sus tradiciones. ¿Eran países tan “distintos” España y Brasil? A pesar del océano que los separa, gran parte de sus sociedades post dictaduras presentan

aspectos comunes ¿Podemos decir que las dictaduras representaron una ruptura social e ideológica determinante en ambos países, o simplemente fueron un “redireccionamiento” moral necesario de sus rasgos identitarios nacionales? Para responder a esta cuestión utilizaremos el trabajo *España Oculta* de la fotógrafa española Cristina García Roderó, y el libro *Terra* del fotógrafo brasileño Sebastião Salgado. Así, de manera comparada, intentaremos establecer semejanzas y diferencias entre Brasil y España en los años ochenta, una vez concluidas las dictaduras. De este modo, mostraremos una mirada diferente sobre el tema, en la que las imágenes seleccionadas representarán vestigios de verdades, en plural, aunque no pretendemos una visión cerrada, sino todo lo contrario: proponemos una mirada más amplia sobre el tema. Esta visión pretende ser inclusiva y no excluyente, en el sentido en que permite la inclusión de otras perspectivas y no pretende ser absoluta ni tampoco definitiva. No pretende ser “la verdad” sino “una de las verdades”.

Finalmente, tras la tercera parte de esta tesis doctoral, nos dedicaremos a la verificación de nuestra hipótesis inicial de trabajo y haremos las últimas conclusiones y observaciones sobre el tema.

1.1 Estado de la cuestión

Han pasado más de veinte años desde el final de las dictaduras en Brasil y España, y después de tantas reflexiones y trabajos dedicados a estos períodos, todavía es un tema muy delicado y muy presente en las dos sociedades. Muchas heridas de los dos lados sufridas en aquél entonces siguen abiertas. Mucho se ha estudiado y producido sobre el proceso político, militar, económico, social, cultural, etcétera, vivido en estas dictaduras y lo que se pretende con este trabajo es contribuir al conocimiento del periodo con una metodología basada en las fuentes icónicas: las fotografías y la imagen en general y su lenguaje propio. En este trabajo utilizamos el “filtro” cultural producido y reflejado en/por las fotografías.

Un aspecto relevante para comprender nuestra perspectiva de investigación en este trabajo y que me gustaría señalar aquí, es la condición del autor de este trabajo y de todos los

seres humanos: la de un “ser social”. Es decir, habiendo nacido en el año 1984 en Brasil, mi memoria acerca de estas dictaduras y del proceso de transición democrática en lo que respecta a Brasil yo era sólo un niño pero tengo recuerdos personales de ello, está basada en mi construcción a partir de los relatos y de las imágenes que, a su vez, han sido construidas a partir de mi labor como historiador, fotógrafo y amante de la fotografía. O lo que es lo mismo, de las influencias y referencias histórico/sociales de mi entorno, esto es, de mi condición primaria, como he indicado antes, de “ser social”. Ésta es una de las proposiciones básicas de la sociología del conocimiento derivada de Marx, la idea de que “la conciencia del hombre está determinada por su ser social”¹. Es decir, no son sólo creaciones y recuerdos adquiridos a partir de experiencias directas y personales de estos procesos, sino que existe por mi parte, invariablemente, un distanciamiento temporal con respecto a estos procesos, para bien y para mal. Esto será válido también para analizar las dos entrevistas recogidas en este trabajo: la primera con el que para mí es el fotógrafo brasileño más relevante del periodo de la dictadura, el *bahiano* Evandro Teixeira; y la segunda con el *fotohistoriador* español más importante y que además posee diversas publicaciones que nos han servido de fuente bibliográfica en esta tesis, Publio López Mondéjar. Estos dos ilustres colaboradores en nuestra investigación, además de que han vivido los procesos dictatoriales y sus transiciones, también son una referencia en la producción y actual relevancia de la fotografía en la historia reciente de sus países. Así, el resultado de estas entrevistas es también una interpretación desde sus “seres sociales”, como no podría ser de otro modo.

Quien trabaja con la reconstrucción histórica a través de la fotografía debe buscar recuperar los mecanismos internos que rigieron la producción de las imágenes que son objeto de su estudio. Por otra parte, el historiador, en cuanto sujeto de la interpretación, no escapa de los mecanismos internos que rigen la recepción de las imágenes, puesto que es, también, un receptor. En función de eso su interpretación es elaborada en conformidad con su repertorio cultural, sus conocimientos, sus concepciones ideológicas/estéticas, sus convicciones morales, éticas, religiosas, sus intereses personales, profesionales, sus prejuicios, sus mitos. No existen, en principio, interpretaciones “neutras”.²

Creemos que este esclarecimiento es fundamental para comprender nuestra manera de abordar este tema. El hecho de no haber vivido las dictaduras en Brasil y en España no quiere decir que, necesariamente, no tenga *una* memoria sobre lo ocurrido, pero sí que esta construcción se da al mismo tiempo en que yo me relaciono, en cuanto sujeto histórico,

¹ BERGER, Peter L. y LUCKMANN, Thomas. *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Editorial Amorrortu, 2008, pág. 16.

² KOSSOY, Boris. *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2014, pág.246.

con las distintas memorias creadas sobre el tema, sean colectivas o individuales. En este sentido, pasa a ser adquirida a partir de una *experiencia social* y no solamente a partir de las experiencias personales sobre los hechos. Determinado por la limitada condición espacio/temporal construida a partir de un presente democrático, el análisis se ve influenciado directamente en la forma y en el camino que pretendemos seguir en este trabajo. Es decir, las fotografías y los relatos orales de los que vivieron directamente las dictaduras, pasan a ser de extrema importancia para un análisis más amplio sobre cómo se articulan las memorias construidas en este presente sobre un pasado dictatorial reciente.

Los llamados *hijos de la democracia*³, grupo en el cual me incluyo, como todos los individuos de una sociedad, no pueden olvidar este capítulo terrible y determinante en la Historia de Brasil y de España, puesto que lo que somos hoy es, invariablemente, resultado y consecuencia de este pasado reciente que aún genera diversos debates y recuerdos. Estos años de gobiernos totalitarios han dejado una herencia muy pesada que estas sociedades siguen alimentando cada día, bien sea en los recuerdos personales o colectivos, en los periódicos, músicas, libros y/o películas sobre el tema.

De acuerdo con el sociólogo francés Maurice Halbwachs la memoria depende del entorno social, y es en él donde adquirimos nuestros recuerdos, ubicados en marcos que son “los instrumentos que la memoria colectiva utiliza para reconstruir una imagen del pasado acorde con cada época y en sintonía con los pensamientos dominantes de la sociedad”. De esta manera la memoria individual, incluso en sus aspectos más íntimos, “no es más que una parte y un aspecto de la memoria de grupo”⁴.

De la misma manera en la que el fotógrafo es rehén de su contexto histórico y sólo puede hacer fotografías en primera persona a partir de lo que vive y observa en su entorno, el historiador analiza el pasado también desde la perspectiva de *su* presente.

Tanto la dictadura militar brasileña como el *franquismo* fueron objeto de múltiples estudios desde diversos campos, (académico, social, político y cultural, público o privado), que los analizaron desde distintos puntos de vista. Este trabajo propone una nueva mirada a partir

3 La dictadura en España fue de 1939 hasta la muerte de su dictador Francisco Franco en 1975. A continuación, se inició el proceso de Transición democrática en el país, teniendo su punto de inflexión en la elección de Felipe González (del PSOE) como presidente en 1982. En Brasil, la dictadura militar fue oficialmente de 1964 hasta 1985. Analizaremos con más detenimiento estos procesos en la segunda parte de esta tesis doctoral.

4 HALBHWACHS, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria colectiva*, Barcelona, Anthropos, 2004, pág. 7-11, 105 y 174.

de la producción fotográfica y cultural comparada y su significación en tales sociedades. De este modo, buscamos contribuir a analizar ambas dictaduras desde una nueva perspectiva en la que la fotografía sirva como fuente primordial de análisis histórico. Es sabido que en las dictaduras la manipulación informativa es la base de su sustento político. La prensa, y en concreto la imagen fotográfica a través de su articulación como lenguaje, es el medio idóneo para manipular la realidad histórica al contar con la capacidad de llegar a un público muy amplio de la sociedad. El análisis del discurso fotográfico nos permite entender la construcción del mensaje y el alcance del mismo.

En Brasil y en España los gobiernos supieron utilizar este mecanismo muy bien. Para comprender este movimiento de construcción ideológica y política a través de la comunicación visual, analizaremos el papel desarrollado principalmente por la prensa y los órganos y aparatos del Estado creados para esta finalidad en ambas dictaduras.

La fotografía es la base de todos los mecanismos de comunicación visual modernos⁵. El invento fotosensible fue presentado en el año 1839. El daguerrotipo, fue el primer aparato de captación de la imagen a través de la luz externa capaz de reflejar la realidad, y fijarla en una superficie con una precisión inalcanzable por cualquier otro medio. Al largo de los años, la “cámara oscura” fue sufriendo cambios en el campo tecnológico, el área estilística y su utilización como documento. El valor atribuido a la fotografía es, y siempre fue, relativo, pero es innegable su capacidad de capturar fragmentos de una realidad que jamás se repetirá. Ha estado presente en los hechos y eventos más relevantes de la historia desde su creación: desde las guerras de Marruecos, al inicio del siglo XX, hasta las dos grandes guerras mundiales, sin hablar de la guerra civil española, y otros acontecimientos diversos de la civilización moderna⁶.

La producción fotográfica sigue siendo ingente en nuestros días y la fotografía continúa siendo una fuente básica para reflejar y captar el pulso de las sociedades. La tecnología digital está reforzando ciertos usos de la fotografía, aunque también es cierto que ha de convivir con otros procedimientos de captación de imágenes – fundamentalmente en movimiento – compartiendo un mismo soporte digital. El hecho de captar el tiempo y reflejar la realidad, organizando el espacio en una imagen, todavía hace de la fotografía un

⁵ En este caso, consideramos como mecanismos modernos de comunicación como aquellos surgidos o desarrollados a finales del siglo XIX y a lo largo del XX. Como el cine, por ejemplo, que se utiliza de un conjunto de fotogramas puestos en movimiento.

⁶ Los primeros reportajes fotográficos son anteriores al siglo XX, se hicieron en la Guerra de Crimea (1853-56) y en la Guerra de Secesión norteamericana (1861-65).

soporte básico para los estudios históricos. Por eso, una vez que se trabaja con fotografía, y una vez que es posible someter todo el archivo fotográfico a los nuevos soportes digitales, no importa la distancia temporal o el contexto en el que se produce la imagen, porque el producto será siempre el mismo y estará sometido a criterios de lectura visual muy generalizados y asumidos socialmente. La clave para el uso de la fotografía por el historiador, sobre todo si quiere conformar a través de ella la memoria social, es intentar articular un discurso que resulte coherente y adecuado para la interpretación del pasado y su influencia en el presente. Además de llevar a cabo un análisis crítico imprescindible en la tarea científica de todo historiador.

El período cronológico estudiado en este trabajo será el de las dictaduras vividas en Brasil y España en el siglo XX, así como el principio de sus procesos de transición político-económica. En Brasil, la dictadura militar se inició con el golpe llevado a cabo por miembros de las Fuerzas Armadas en el año 1964. Después de varios representantes militares en el Gobierno, en el año 1985, los brasileños tuvieron la oportunidad de elegir su presidente a través del voto directo, poniendo fin a 21 años de represión, censura, y conflictos políticos y sociales. En España, la dictadura de Francisco Franco se estableció en 1939, después de la Guerra Civil empezada en 1936, y solamente en 1975, con la muerte del dictador, comenzó su proceso de transición política hacia la democracia.

La fotografía como documento histórico fue utilizada por la historiografía, de una manera más amplia, como objeto de estudio a partir de toda su compleja red de articulaciones sociales que propone este análisis desde la década de los setenta del siglo pasado. Aunque la fotografía ya era objeto de estudios antropológicos y sociológicos, no fue sino posteriormente utilizada como documento, siendo cada vez más reconocida el campo historiográfico y formando parte de los procesos de construcción de las “culturas visuales”. Algunos trabajos son, por ejemplo, el realizado por Gisèle Freund en su libro *La fotografía como documento social* en el que se ocupa de la historia de la fotografía y sus distintos usos⁷ (más volcado en su valor sociológico), o los realizados desde la semiótica por Umberto Eco, el francés Philippe Dubois, Charles Peirce; además de los de Roland Barthes, el británico Raphael Samuel, el historiador Benedict Anderson, o *La construcción social de la realidad* de Peter L. Berger y Thomas Luckmann. Finalmente, también están los trabajos de John Berger y de Erwin Panofsky, así como los excelentes

⁷ El documento fotográfico puede ser utilizado en la investigación histórica con el objetivo de analizar los rasgos históricos desde el siglo XIX a través de la imagen.

trabajos de Walter Benjamin y Susan Sontag. Por otro lado, hemos recogido los estudios sobre los aspectos de la memoria, principalmente a través de los trabajos de Maurice Halbwachs, Tzvetan Todorov y los del francés Jacques Le Goff, además de los ya citados anteriormente centrados sobre todo en la memoria fotográfica.

Las fotografías de guerra, de prensa y de política, sirven para el trabajo del historiador como soporte para reinterpretar el pasado a partir de su representación, atribuyendo a la imagen fotográfica las circunstancias históricas en que fue realizada y distribuida, así como las intenciones ideológicas, políticas y sociales del determinado periodo histórico.

En España, los trabajos sobre la fotografía como documento y soporte de la memoria más utilizados en este trabajo son los realizados por el fotohistoriador Publio López Mondejar, además de los realizados sobre la historia de la fotografía por Joan Fontcuberta, Juan Miguel Sánchez Vigil, Javier Marzal Felici, Santos Zunzunegui, Bernardo Riego y el fotógrafo Pepe Baeza entre otros.

En el escenario historiográfico brasileño destacamos los estudios desarrollados por el LABHOI de la Universidad Federal Fluminense, los estudios realizados por el historiador de la fotografía Boris Kossoy, Maria Eliza Linhares Borges, Helouise Costa y Renato Rodrigues da Silva, además de los trabajos de la historiadora Ana Maria Mauad y del fotógrafo y antropólogo Milton Guran, que son unos de los más representativos en este campo de estudio.

La fotografía fue desarrollándose a lo largo del siglo XX con una rapidez increíble, tanto en el campo tecnológico como en el estilístico. Pasó por distintos usos y diferentes interpretaciones, hasta alcanzar su reconocimiento como documento, gracias en gran medida a los movimientos vanguardistas intensificados a mitad del siglo. Además del movimiento de vanguardia ruso/soviético que contó con fotógrafos como Rodchenko y Popova como grandes influencias, encontramos el documentalismo fotográfico representado por diversos fotógrafos como el maestro Cartier Bresson, Robert Doisneau, Robert Frank, Robert Capa, Catalá-Roca, Ramon Masats, Xavier Miserachs, Oriol Maspons, Eugeni Forcano, Soledad Isla, Cristina Garcia Roderó, Sebastião Salgado, Evandro Teixeira, Walter Firmo, João Roberto Ripper, Pierre Verger y muchos otros fotógrafos que perpetuaron fotográficamente momentos de sus períodos históricos para que

podiesen quedar así registrados en las memorias.

1.2 Objetivos de la investigación

La imagen fotográfica es un importante vehículo de información, democrático en su campo de recepción pero también selectivo y fragmentario, y puede servir de arma de manipulación interpretativa, o lo que es lo mismo, se puede utilizar el lenguaje fotográfico con fines y objetivos preestablecidos. Los gobiernos dictatoriales lo hicieron muy bien, y en Brasil y España no iba ser distinto. Weber afirma que “tanto para la sociología en su sentido actual, como para la historia, el objeto de conocimiento es el complejo de significado de la acción”⁸ y la apreciación adecuada de la relación de ésta con la realidad social y cómo está construida. Para llevar esto a cabo, tendremos que adentrarnos en los estudios que se dedican a la sociología del conocimiento o la historia de las mentalidades, cosa que haremos en el momento apropiado a lo largo de este trabajo.

En relación con el debate Memoria/Historia, para Halbwachs la Historia “puede representarse como la memoria universal del género humano. Pero la memoria universal no existe”. Es decir, “toda memoria colectiva tiene como soporte un grupo limitado en el espacio y en el tiempo. Sólo se pueden reunir en un único cuadro todos los elementos pasados a condición de separarlos de la memoria de los grupos que conservaban su recuerdo, cortar los lazos con los que se sostenía la vida psicológica de los entornos sociales donde se produjeron y retener solamente su esquema cronológico y espacial”⁹. Pero esto es imposible, pues existen las fotografías e imágenes que actúan como soporte de esta memoria siempre dispuesta a “llevarte” al pasado otra vez. Pero ¿qué pasado es éste? Y ¿cómo lo recordamos? En este sentido, vale traer a colación lo que afirma el fotohistoriador Boris Kossoy cuando hace la separación, que es casi una advertencia, al afirmar que “la representación fotográfica no corresponde necesariamente a la verdad histórica, apenas al registro expresivo de la apariencia ...”¹⁰.

⁸ WEBER, Max. *The Theory of Social and Economics Organization*, Nueva York, Oxford University Press, 1947, pág. 101. Cf. *Economía y sociedad* (México, F.C.E., 1964).

⁹ HALBWACHS, Maurice. *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004. Pág. 85.

¹⁰ KOSSOY, Boris. *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2014.

Trataremos de analizar en esta tesis la discusión que hubo en el escenario fotográfico, desde su invención, sobre la idea de la fotografía inserta en el contexto de las Bellas Artes y de los documentos sociales que representaban la realidad de una época. Analizaremos también los movimientos estilísticos de la fotografía, el llamado *pictorialismo* y el cambio hacia una fotografía más “realista” de denuncia social, como ocurrió con los movimientos de *vanguardia*. Para utilizar la fotografía como fuente primaria de análisis histórico, tendremos que abordar también el tema del Fotomontaje y de la manipulación de la imagen. Muchas veces esta manipulación fotográfica tiene un objetivo fijo, y en el periodo de las dictaduras que vamos a analizar este objetivo era sobre todo político, con la intención de decir cosas que la imagen y el fotógrafo no querían decir, o viceversa. Los “retoques” en la imagen manipulan también la información histórica que contienen las imágenes fotográficas, lo que para su utilización como documento puede causar equivocaciones a la hora de crear un discurso histórico a partir de estas imágenes.

Este trabajo se propone analizar aspectos sociales en el sentido más amplio del término, es decir, comparar formas de vida, contexto social/económico, ambientes, visiones de la realidad, manifestaciones culturales, etc. dentro del marco cronológico determinado, estableciendo semejanzas y diferencias, y mostrando el nexo entre dos mundos transatlánticos.

Desde el punto de vista metodológico queremos aclarar algunos aspectos, ya que el hecho de analizar una fotografía presupone una serie de riesgos interpretativos. Javier Marzal Felici señaló en su libro *Cómo se lee una fotografía; interpretaciones de la mirada* el peligro que consideramos más notable en el trabajo de análisis de la imagen fotográfica. Se trata de la llamada *deriva interpretativa*, que puede conducir al crítico a transcender la materialidad del texto icónico. Él afirma que “todo texto puede interpretarse infinitamente”, la expresión de la *deriva interpretativa* no debe confundirse con el *anarquismo epistemológico*, o sea, una libre y frenética interpretación icónica propugnada por Paul Feyerabend cuando cuestionaba la infalibilidad del positivismo lógico. Éstos son algunos de los riesgos que pueden interferir en la interpretación iconográfica. Humberto Eco¹¹ también ha descrito en su estudio sobre la interpretación acerca de lo que denomina como *fanatismo epistemológico*. El crítico fotográfico debe detenerse en la información,

Pág. 165.

11 ECO, Umberto. *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1990. Pág. 357.

en nuestro caso la histórica, que la imagen proporciona, pero no traspasar a una interpretación desenfrenada y que acabe por trascender lo que la fotografía es capaz de ofrecer, acabando por tomar rumbos aleatorios y lejanos a lo que de hecho es posible “sacar” de una imagen fotográfica.

El término “deriva” al que se refiere Javier Marzal, es especialmente gráfico para describir la ausencia de dirección en el trayecto analítico que exhiben un buen número de análisis críticos del texto audiovisual, hasta el punto de que parecería que el objeto estudiado carece de sentido, puesto que todo es interpretable *ad nauseam*. Ya Susan Sontag, en su libro *Contra la interpretación*, nos ha advertido sobre otro riesgo que afrontaremos al hablar de la “arrogancia de la interpretación” por excesiva atención al contenido, y por el contrario proponemos una descripción rigurosa como antídoto necesario. En efecto, son numerosos los críticos que, fascinados por los estudios *derridianos* basados en la deconstrucción, apelan a la inexistencia de límites en la interpretación del texto icónico una vez ha quedado despojado el signo de su referente, al carecer el texto de márgenes o límites. Buena parte de estos ejercicios de análisis, autodenominados *derridianos*, poco tienen que ver con el sentido original de la propuesta filosófica de Jacques Derrida¹². El psicoanálisis postlacaniano, el feminismo y los estudios culturales constituyen una perspectiva de trabajo que comparte la seducción por los discursos deconstructivos y postestructuralistas al tratar de “decir cosas que el texto no dice”, bajo la coartada de la intertextualidad del texto icónico o del horizonte de competencia lectora como principales parámetros para indagar en el sentido del texto audiovisual. Umberto Eco lo ha expresado así, como recuerda Imanol Zumalde¹³: “A menudo, los textos dicen más de lo que sus autores querían decir, pero menos de lo que muchos lectores incontinentes quisieran que dijeran.”¹⁴.

Por lo tanto, el proceso dictatorial vivido en España y en Brasil en el siglo XX fue de

12 La obra de Derrida se centra en el lenguaje. Sostiene que el modo metafísico o tradicional de lectura produce un sinnúmero de falsas suposiciones sobre la naturaleza de los textos. El estilo deconstructivista de lectura de Derrida subvierte estas presunciones y desafía la idea de que un texto tiene un significado incambiable y unificado. La cultura occidental ha tendido a asumir que el *hablar* es una vía clara y directa para comunicar. Derrida cuestiona esta presunción en psicoanálisis y lingüística. Como resultado, las intenciones de los autores en el discurso no pueden ser incondicionalmente aceptadas. Esto multiplica el número de interpretaciones legítimas de un texto.

La deconstrucción muestra los múltiples estratos de sentido en que trabaja el lenguaje.

13 ZUMALDE, Imanol. *La cuadratura del círculo o cómo interpretar la interpretación*, en *Los placeres de la vista. Mirar, escuchar, pensar*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca-Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay-Generalitat Valenciana, 2002, pág. 19.

14 *Idem*. Pág. 122.

extrema importancia para el “desarrollo” de las dos sociedades. Fue un proceso difícil, violento, en el que los ciudadanos de los dos países sufrieron con privaciones económicas y, principalmente, de libertad: libertad de expresión, intelectual y de movimiento. Tanto fotógrafos brasileños como españoles registraron imágenes del pasado reciente de los dos países, que nos servirán de documento y de fuente primaria para nuestro análisis comparado. Estas imágenes, además, ayudaron a formar una memoria social colectiva en Brasil y en España. El poder de la imagen fotográfica sobre la construcción de la memoria colectiva de una sociedad, será nuestro campo de análisis en este trabajo doctoral.

Cabe también señalar la práctica del retoque o de la manipulación de la imagen cuando estamos trabajando con fotografía. En cualquier obra de creación humana, y en fotografía aún más obviamente, arte y documento no resultan de la voluntad del autor sino de la función que el público le asigna *a posteriori*. Así, uno de los usos de la fotografía que vamos a desarrollar en este trabajo es su uso político a través de los organismos de propaganda y la censura en los dos regímenes totalitarios.

Es decir, la Fotografía y la Historia son responsables de reflejar e interpretar la sociedad en su entorno, registrando el pasado, lejano o reciente, de una forma que pueda ser comprendida por generaciones futuras. La historia suele usar las fuentes escritas para contar lo ocurrido en los siglos pasados, mientras que la fotografía utiliza la imagen visual para capturar el instante único con una verosimilitud inalcanzable por cualquiera otra forma de representación, más que en la pintura, en la cual la personalidad del artista interfiere en el resultado de la reproducción de la realidad. Del mismo modo, tampoco la exactitud de colores encontrados en la fotografía son posibles en la pintura. Así, la fotografía puede ser un soporte para el estudio de la historia, en el cual se puede encontrar la representación de la realidad con una “veracidad” increíble, lo que permite al historiador analizar una sociedad o un evento tal cual ocurrió o como lo vieron y quisieron transmitir el fotógrafo y los medios.

Tenemos que dejar claro la diferencia entre *hacer historia* y *hacer memoria*. Mientras que la memoria es un camino para llegar a la historia. Ésta última se sirve de un método científico y objetivo. La memoria es individual, subjetiva y volátil. Lo que nos proponemos hacer es un trabajo historiográfico utilizando la fotografía como soporte de las memorias. Y para eso utilizaremos la fotografía y la memoria como instrumentos para

presentar otra perspectiva que nos permita entender los procesos históricos que analizaremos.

Lo que pretendemos hacer en esta tesis es analizar la utilización de la fotografía como fuente para la Historia, o sea, la relación de las fotos en la construcción y la forma de representación de una sociedad. En esta tesis analizaremos el período comprendido entre los años 1960 hasta mediados de los años 80 en una España que estaba viviendo la dictadura franquista y su transición, y lo compararemos con el mismo período histórico en Brasil, que también sufría con la dictadura militar instaurada con el Golpe en 1964, y llegaremos también hasta su proceso de transición política que culminó con la convocatoria de elecciones libres en 1985. Se pretende mostrar los rasgos de similitud y diferencia en ambos países resaltando su peculiaridad y sirviendo de base para el estudio comparado con otros países afines. Además, con el objetivo de ampliar nuestro análisis sobre las consecuencias de estas dictaduras y transiciones avanzaremos hasta 1989 en España reflexionando sobre la sociedad española a partir de las fotografías de Cristina García Rodero; y en Brasil ampliaremos el marco histórico hasta el año de 1997, a partir de las fotografías de Sebastião Salgado recogidas en la tercera parte de este trabajo. Creemos que de esta manera conseguiremos identificar aspectos relevantes sobre las identidades de estos dos países después de años bajo el autoritarismo militar impuesto por sus dictaduras.

El objetivo de este trabajo de es analizar y comparar un proceso “común”, como es la dictadura, en el que tanto España como Brasil vivieron hasta hace relativamente poco tiempo, y que siguen vivos en la memoria social colectiva. La imagen fotográfica es capaz de ser analizada e interpretada de varias formas distintas, lo que haremos aquí será tratarla desde un punto de vista histórico, es decir, utilizaremos las fotografías para construir un discurso histórico sobre el periodo. Sin embargo, para eso tendremos que investigar los factores relevantes a la hora de analizar un documento fotográfico. ¿Cómo *leer* una fotografía? Éste será nuestro punto de partida metodológico.

Convencidos tanto de la historicidad de la foto, como de la categoría foto documental que desde el cambio de siglo deja de ser sinónimo de “foto” para adentrarse, más y más, en el ámbito de la representación; convencidos de la historicidad del discurso periodístico pero también de la historicidad de las propuestas de dominante estética, es decir, que están legitimadas socialmente por sus desvíos, por su valor expresivo, por circular en el ámbito de la abstracción, del imaginario, de lo que señalamos como específicamente humano, nos interesa, asimismo, establecer los términos que nos permitan comparar la imagen

documental en dos franjas temporales tan diferentes como los años treinta y los años noventa cuando los objetivos, los fotógrafos y el público tienen significados no coincidentes, cuando son palabras que mudaron en aquello que quieren decir.¹⁵

1.3 Hipótesis

La alborada del siglo veinte amaneció cada vez más con sociedades esencialmente visuales, a partir del cada vez más relevante y determinante desarrollo del lenguaje fotográfico en el mundo. Nacionalismos y búsquedas de identidades pasaron a utilizar la fotografía como una manera de conocer el mundo y, a la vez, de conocerse a sí mismos en cuanto que sociedad o grupo. La fotografía aporta al hombre del siglo veinte el espejo del mundo, actúa como el ojo de la historia, o como se ha expresado de forma habitual, la fotografía pasa a ser el espejo con memoria. Por otra parte, cuando pasa a actuar en el espacio público, sirve de soporte de la memoria social colectiva y de instrumento del recuerdo. De este modo, la fotografía reinterpreta el mundo pero al mismo tiempo, actúa como instrumento esencial en la construcción de las llamadas comunidades imaginadas. De esta manera, el lenguaje fotográfico se articula a partir de una ideología y una intencionalidad en su comunicación que, a su vez, están condicionadas por diversos factores, como el bagaje cultural del fotógrafo, el medio de distribución y exposición (periódicos, revistas, galerías, libros, etc.) y el receptor de la imagen, que la mira a partir de su condición de sujeto histórico y ser social.

En este sentido, trabajar con la fotografía documental como soporte para el análisis histórico de un determinado periodo, significa tener siempre en cuenta estos tres pilares de la significación del lenguaje fotográfico, de la que hemos hablado arriba. En otras palabras, al utilizar el documento fotográfico como documento histórico, lo que estamos haciendo es proponer una nueva perspectiva historiográfica que el británico Raphael Samuel define como “historia viva”, en la que se trabaja con documentos “humanos”, interpretativos, así como con la historia oral. Es una forma de contemplar el siglo XIX y el XX a través de los ojos del siglo XXI. Así, el poder de evocación de determinadas imágenes y su relevancia histórica, que convierte unos residuos más o menos casuales del pasado en preciados

15 LEDO, Margarita. *Documentalismo fotográfico: éxodos e identidad*, Madrid, Editora Catedra, 1998. Pág. 124.

iconos, es el conocimiento que nosotros les aportamos. Samuel también hace una observación importante al afirmar que “si no queremos estar a merced de las imágenes, y queremos emplearlas para tejer nuevos relatos o abordar problemáticas distintas, hemos de ser capaces de distanciarnos críticamente de ellas”¹⁶. Es decir, la fotografía requiere crítica histórica.

De esta manera, pasadas ya algunas décadas del final de las dos dictaduras y transiciones que son objeto de nuestro estudio en esta tesis doctoral, proponemos un análisis historiográfico y a la vez fotográfico de estos episodios, los más importantes en estos países ocurridos en el siglo XX. Investigaremos la utilización del lenguaje fotográfico en la construcción de realidades las cuales, a su vez, se articulan con la construcción de las memorias sociales colectivas sobre estos periodos. Así, nuestro estudio propone una reinterpretación de estos procesos históricos a partir de la reconstrucción de las culturas visuales y, más específicamente, de la fotografía documental y la fotografía como documento histórico, analizando hasta qué punto ésta se presenta como un simple reflejo de la realidad o más bien como un instrumento determinante a la hora de interpretar la realidad a la vez que pasa a ser la propia realidad en sí misma. Es decir, la fotografía a mediados del siglo XX ¿actúa como espejo de la Historia o más propiamente como un filtro articulador de verdades y soportes de una memoria social colectiva en Brasil y España?

Por lo tanto nuestro objetivo será:

1.- Investigar la utilización del lenguaje fotográfico en la construcción de realidades sociales las cuales, a su vez, se articulan con la construcción de las memorias colectivas sobre estos periodos. Así, nuestro estudio propone una reinterpretación de estos procesos históricos a partir de la reconstrucción de las culturas visuales y, más específicamente, de la fotografía documental y la fotografía como documento histórico, analizando hasta qué punto ésta se presenta como un simple reflejo de la realidad o más bien como un instrumento determinante a la hora de interpretar la realidad a la vez que pasa a ser la propia realidad en sí misma.

¹⁶ SAMUEL, Raphael. *Teatros de la memoria*, Valencia, Universitat de València, 2008. Pág. 388.

- 2.- Tratar de responder el interrogante sobre si la fotografía a mediados del siglo XX ¿actúa como espejo de la Historia o más propiamente como un filtro articulador de verdades y soportes de una memoria social colectiva en Brasil y España?
- 3.- Averiguar el uso de la Fotografía en ambos países y señalar las semejanzas y diferencias entre ambos.
- 4.- Comprobar qué incidencia tuvieron en su día las imágenes fotográficas como instrumento de conformación de un discurso político, su eficiencia y efectividad.
- 5.- Estudiar el papel de algunos fotógrafos/as realizando un estudio personal sobre los mismos en distintos períodos.

Primera parte

2. La revolución de la Fotografía

Merodeaba por las calles todo el día, tenso y preparado para jugar, resuelto a “atrapar” la vida, a preservar la vida en el acto de vivir.

Henri Cartier-Bresson

La relación del hombre con la información visual viene desde los dibujos hechos en las paredes de las cuevas para enseñar acciones o eventos que habían pasado con el grupo que allí vivía. Este lenguaje acompañó todo el desarrollo humano a lo largo de los siglos, con la utilización del arte (pintura, escultura, dibujo, etcétera) como medio de representación social. El gran paso para la aproximación del arte a la realidad fue dado en el periodo del Renacimiento a partir de la aplicación de la perspectiva tridimensional. Se trataba de la fijación del espacio tridimensional en una superficie bidimensional, adaptando las características originales de la naturaleza a un código cultural que iba a adoptarse rápidamente a partir del siglo XV.

El nacimiento de la fotografía en el siglo XIX fue una combinación entre técnica y química, teniendo distintos “padres”. Los más reconocidos como tal fueron el francés Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) y el inglés William Henry Fox Talbot (1800-1877), que reivindicaba la patente del aparato que él denominó *calotipo*. Ya el aparato inventado por Daguerre, el *daguerrotipo*, fue la consecuencia de estudios y ensayos previos realizados junto a su socio Niepce desde 1826. En 1839, el gobierno francés compra la patente de la cámara oscura de Daguerre y pasa a hacer uso público y oficial de la fotografía en beneficio del Estado. Como veremos más adelante, y de acuerdo con algunos historiadores, en Brasil, por las mismas fechas, también surgió el aparato fotosensible, al margen de las discusiones ocurridas en Europa, de manos de Hercules Florence en 1933¹⁷. Las investigaciones de Florence se realizaron aparte de las técnicas aplicadas en Europa y él fue pionero en este descubrimiento no solamente en Brasil, sino en toda América Latina.

Desde muy temprano, la fotografía propuso una nueva manera de representar lo visible, pero no sólo en el presente histórico del observador, sino que era una manera de perpetuar una visión del mundo a las generaciones futuras. La fotografía pronto se convirtió en el “espejo

17 KOSSOY, Boris. *Fotografia & Historia*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2009. Pág. 147.

con memoria”. Pero ¿la memoria de quién o quiénes?

El político republicano francés Arago, el 15 de agosto de 1939 ya defendía el valor y la importancia de este nuevo invento, profetizando el amplio espacio que la fotografía iba a ocupar en las sociedades modernas.

Con su discurso en la Cámara de Diputados y en la Academia parisina, Arago se dispuso a legitimar la necesidad de la fotografía y, sobre todo, intentó asegurar su uso fraternal. La adquisición de la patente por parte del Estado francés en representación de la nación, en el nombre de la sociedad, pronosticaba cierto marchamo público y patrimonial sobre el nuevo invento, un marchamo que podría influir sus diversas opciones, sean la doméstica, la científica, la creativa, la institucional o la comercial.¹⁸

Desde entonces, la perspectiva se ha presentado como la forma de representación más adecuada para la sensibilidad burguesa, pues incorporaba las concepciones filosóficas de esta clase. El sistema renacentista de representación espacial introdujo los conceptos *sujeto* y *objeto* en el arte, demostrando en la práctica artística la omnisciencia de la burguesía.

La presentación de un aparato fotosensible (daguerrotipo) en la sociedad burguesa parisina en los años treinta del siglo XIX supuso una revolución visual, tanto en la manera de mirar hacia al mundo, como en la de mirarse a sí mismo. Es decir, seres humanos históricos pertenecientes a una relación tiempo/espacio bien definida. Los ojos que hasta entonces estaban acostumbrados a las tintas y los pinceles, quedaron impresionados con la precisión de la imagen fotográfica. Era una máquina capaz de capturar un fragmento de la realidad tal como se presentaba a sus propios ojos. Para muchos intelectuales y artistas, entre ellos Baudelaire, la fotografía había liberado al arte de la necesidad de ser una copia de lo real, y con eso la fotografía garantizaba para sí misma un nuevo espacio de creatividad. La idea de Bresson de *atrapar la vida, a preservar la vida en el acto de vivir* se llevó a cabo con la fotografía, principalmente en el siglo XX, con los desarrollos técnicos de la cámara llevando a la popularización del lenguaje fotográfico.

Desde el surgimiento de la perspectiva el hombre pasó a intentar, sistemáticamente, aumentar su grado de veracidad. Para eso, se echó mano de numerosos procedimientos que intentaban perfeccionar cada vez más la objetividad de la tarea de representación. La utilización de la máquina como mediadora de esta tarea marcó la aparición de la fotografía y favoreció la realización de su propósito de una manera hasta entonces nunca imaginada, una vez que en la

18 LEDO, Margarita. *Documentalismo fotográfico*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1998. Pág. 17.

sociedad capitalista del siglo XIX la máquina era sinónimo de imparcialidad y precisión científica. Se creía que la fotografía determinaba la alienación total del hombre en el proceso de representación. Era como si el aparato fotográfico posibilitase a la naturaleza “autorepresentarse”, o lo que es lo mismo, crear un registro meramente mecánico de representación. El aparato, por lo tanto, adaptó la perspectiva a la sociedad moderna. De acuerdo con Helouise Costa y Renato Rodrigues da Silva¹⁹, eso se dio de dos formas: por la potencialización del estatuto de la verdad de la perspectiva y su consecuente adecuación al cientificismo contemporáneo; y a la vez, por la posibilidad de una actuación totalmente diferenciada del artista en lo cotidiano, que respondía a la velocidad de las transformaciones que se procesaban en la sociedad como un todo. Roland Barthes²⁰ explica la principal diferencia en relación a sus referentes entre la pintura y la fotografía, contribuyendo al estatuto de verdad de esta última:

La pintura, por su parte, puede fingir la realidad sin haberla visto. [...] Contrariamente a estas imitaciones, nunca puede negar en la Fotografía que la cosa haya estado allí. Hay una doble posición conjunta; de realidad y de pasado, y puesto que tal imperativo sólo existe por sí mismo, debemos considerarlo por reducción como la esencia misma, el noema de la Fotografía. [...] yo había inducido de la verdad de la imagen la realidad de su origen; había confundido verdad y realidad en una emoción única, y en ello situaba yo de ahora en adelante la naturaleza – el genio – de la Fotografía, puesto que ningún retrato pintado, aun suponiendo que me pareciese “verdadero”, podía demostrarme que su referente había existido realmente.²¹

A partir del surgimiento y del constante desarrollo, cada vez más acelerado, tanto de la técnica como de los distintos usos de la fotografía, el mundo pasó a ser de cierta manera más “familiar”. El hombre pasó a tener un conocimiento más preciso y amplio de otras realidades que le eran, hasta entonces, transmitidas únicamente por la tradición escrita, oral, o pictórica. Con la multiplicación de las imágenes fotográficas se inició un nuevo proceso de conocimiento del mundo, pero de un mundo en detalle, fragmentado en términos visuales. La fotografía supuso el inicio de un nuevo método de aprendizaje de lo real, en función de la amplia accesibilidad a la información visual de hábitos o eventos distantes. Hasta los más mínimos aspectos del mundo pasaron a ser conocidos a través de su representación. El mundo, de acuerdo con Boris Kossoy²², a partir del amanecer del siglo XX, se vio, poco a poco, sustituido por su *imagen fotográfica*.

19 COSTA, Helouise y RODRIGUES DA SILVA, Renato. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo, Cosac Naify, 2004. Pág. 17.

20 BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*, Barcelona, Editora Paidós, 2011

21 *Idem*. Pág. 90-91.

22 KOSSOY, Boris. *Fotografia & Historia*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2009.

Vilém Flusser²³ cree que comparar un cuadro a una fotografía significa repensar valores económicos, políticos, éticos, estéticos y epistemológicos del pasado. Al contrario que el cuadro, en el que la originalidad es indispensable a la hora de valorarlo en el “mercado”, y donde se necesita que sea *apropiado* para que sea distribuido, comprado, prestado o robado. La fotografía desgarra esta relación con la originalidad del objeto; la importancia y relevancia aquí está en la imagen y no en el soporte que la sostiene, ella es multiplicable, sin que con eso pierda su relevancia.

Susan Sontag²⁴ define la principal distinción entre una imagen fotográfica y una pintura a partir de la presencia de la fotografía en la sociedad con la función de interpretar lo real, o lo que se supone que sea la “realidad fotográfica”.

Esas imágenes son de hecho capaces de usurpar la realidad porque ante todo una fotografía no es solo una imagen (en el sentido en que lo es una pintura), una interpretación de lo real; también es un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria. Si bien el cuadro, aunque cumpla con las pautas fotográficas de semejanza, nunca es más que el enunciado de una interpretación, una fotografía nunca es menos que el registro de una emanación (ondas de luz reflejadas por objetos), un vestigio material del tema imposible para todo cuadro.²⁵

De esta manera, la fotografía asume el papel principal a la hora de representar de forma más “verdadera” la realidad. Aunque la fotografía (como objeto material) se sostiene como documento a partir de por lo menos tres pilares o tres factores: la cámara (objeto), el fotógrafo (hombre) y el receptor (el objetivo). Estos aspectos son imprescindibles para entender la relación de las fotografías insertas en un contexto histórico. La fotografía está condicionada por la idea de la representación “verdadera”, la más verosímil a la realidad vivida, o por lo menos es la representación que más se acerca a esta idea.

Para Philippe Dubois²⁶, la separación entre la pintura y la imagen fotográfica está clara: para la fotografía, la función documental, la referencia, lo concreto, el contenido; para la pintura, la investigación formal, el arte, lo imaginario. Pero esta división no se presenta tan sencilla, como puede parecer.

23 FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta, ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, São Paulo, Annablume, 2011. Pág. 96.

24 SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*, Barcelona, Debolsillo, 2010.

25 *Idem*. Pág. 150.

26 DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 2010. Pág. 27.

El fotógrafo brasileño Boris Kossoy²⁷ resume lo que representó la aparición de la fotografía en el mundo entre el siglo XIX y el siglo XX:

O mundo tornou-se de certa forma “familiar” após a advento da fotografia; o homem passou a ter conhecimento mais preciso e amplo de outras realidades que lhe eram, até aquele momento, transmitidas unicamente pela tradição escrita, verbal e pictórica. Com a descoberta da fotografia e, mais tarde, com o desenvolvimento da indústria gráfica, que possibilitou a multiplicação da imagem fotográfica em quantidades cada vez maiores através da via impressa, iniciou-se um novo processo de conhecimento do mundo, porém de um mundo em detalhe, posto que fragmentário em termos visuais e, portanto, contextuais. Era o início de um novo método de aprendizado do real, em função da acessibilidade do homem dos diferentes estratos sociais à informação visual dos hábitos e fatos dos povos distantes. Microaspectos do mundo passaram a ser cada vez mais conhecidos através de sua representação. O mundo, a partir da alvorada do século XX, se viu, aos poucos, substituído por sua *imagem fotográfica*. O mundo tornou-se, assim, *portátil e ilustrado*.²⁸

En este sentido, podemos concluir que a partir del desarrollo técnico y perceptivo del lenguaje fotográfico, el mundo pasa a ser cada vez más familiar, reconocible, a partir de sus representaciones fotográficas.

2.1 La fotografía entre el Arte y/o documento

La fotografía, desde su surgimiento, siguió varios “caminos” tanto en su técnica como en su valor documental y de utilidad pública (en documentos de identificación, casos policiales, etc.). El planteamiento de la foto con carácter documental no fue obstáculo para que los fotógrafos, como el resto de artistas comprometidos con su tiempo, aceptaran la responsabilidad de cuestionar el orden visual establecido y contribuir con los hallazgos al progreso de la comunicación social y al despertar de una nueva cultura. Las dos principales corrientes, claramente diferenciadas, que tuvo la fotografía a principios del siglo XIX fueron la fotografía *pictorialista* y la fotografía de *vanguardia*.

Arte y fotografía se fundieron en el *pictorialismo*, un movimiento que surgió en Europa a finales del XIX y que se difundió por todo el mundo desde las revistas especializadas y las

²⁷ KOSSOY, Boris. 2009. *Opus cit.*

²⁸ *Idem*. Pág. 26-27.

exposiciones internacionales. Su objetivo fue la búsqueda de la belleza desde la prueba única final, en evidente aproximación a la pintura, con la intención de reivindicar los valores propios de la fotografía. Roland Barthes definió el movimiento como *una exageración de lo que la foto piensa de sí misma*, y Joan Fontcuberta ha escrito que el “*pictorialismo* culminaba la tradición especialmente esplendorosa en la Inglaterra victoriana, de la fotografía concebida como un esfuerzo de poetización de la realidad, en sintonía con las corrientes simbolistas y prerrafaelista”²⁹.

Por otro lado, arte y documento se fundieron para dejar testimonio de las obras de arte desaparecidas, destruidas, o nunca terminadas. Pero antes de determinar la inserción (o no) de la fotografía en el concepto de Arte, es necesario intentar comprender este concepto tan complejo y para algunos indefinible, que entendemos como Arte.

El arte pertenece al universo de la producción cultural humana. En este sentido, algunos autores como Ernst Fischer³⁰ han subrayado el hecho de que el arte responde a una necesidad humana. De este modo, podríamos decir que el arte posee unas profundas raíces de carácter antropológico que nos hablan de la relación del hombre con su entorno. De acuerdo con las palabras de Javier Marzal Felici³¹, ha sido definido, de una manera mayoritaria, como una necesidad social. En ese proceso de enfrentamiento, comprensión y dominio de la realidad – denominada “naturaleza”³² –, el hombre ha desarrollado instrumentos culturales para la comunicación y simbolización de tales procesos: las manifestaciones artísticas y los relatos míticos constituyen, para los antropólogos, un modo de “fijación condensada de experiencias, individuales o colectivas, de forma consciente o inconsciente, y que hacen posible la perduración y transmisión de tales experiencias”³³. Las funciones comunicativa y social del arte, incluso ideológica, estarán determinadas por las variables históricas y socioculturales. Cada momento histórico produce un arte que le es propio y, en este sentido, el conocimiento

29 FONTCUBERTA, Joan. En VIGIL, Juan Miguel Sánchez. *El documento fotográfico, historia, usos, aplicaciones*, Gijón, Editora Trea, 2006. pág. 127.

30 FISCHER, Ernst, *La necesidad del arte*, Barcelona, Península, 1975.

31 FELICI, Javier Marzal. *Cómo se lee una fotografía; interpretaciones de la mirada*, Madrid, Editora Cátedra, 2009.

32 El concepto de naturaleza ha evolucionado igualmente a lo largo de la historia. En este estudio histórico haremos una utilización antropológica del mismo: la noción de naturaleza hace referencia a aquello que escapa del control humano (los fenómenos meteorológicos, la ausencia de caza, los terremotos, la enfermedad, etc., pero también la fuerza del átomo de la que pretendemos obtener una energía inagotable que se resiste a su sumisión, etc.). Así pues, del mismo modo que el concepto de cultura sufre cambios en cada periodo histórico, lo mismo sucede con el de naturaleza. Félix Duque, *Filosofía de la técnica de la naturaleza*, Madrid, Tecnos, 1985.

33 JIMÉNEZ, José, *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, Madrid, Tecnos, 1985.

del marco cultural de cada época es fundamental para comprender la producción artística que le corresponde.

De esta manera, la aparición de la fotografía en 1839 provocó una verdadera convulsión en el mundo del arte burgués por distintas razones. En primer lugar, la fotografía ofrece, por primera vez, una forma inédita de abordar el problema de la reproducción y de la representación, viniendo a colmar el ideal de la mimesis artística. El carácter mecánico del dispositivo fotográfico planteará serios interrogantes acerca del papel del artista y de su creatividad, lo que provocará una subversión de los principios del arte dominante en la época: la pintura. En segundo lugar, la fotografía será un precedente de las profundas transformaciones que tendrán lugar en el campo artístico desde finales del siglo XIX hasta nuestros días, que van desde la invención del cinematógrafo (presentado públicamente en 1895) hasta las manifestaciones vanguardistas de los años 60 del siglo pasado. La imagen fotográfica tuvo, para la historia del arte, un auténtico “carácter inaugural” en el sentido de que alterará el pensamiento artístico contemporáneo. La fotografía modificó, de una manera sustancial, la significación de la creación artística.

Ya en el año 1856, Ernest Lacan intuyó que la futura tarea de los fotógrafos iba a ser la de documentar exhaustivamente el universo y los sucesos más importantes y dignos de perpetuación y de memoria. En plena secularización del mundo capitalista, con el concurso inapreciable de la ciencia y la democracia, es cuando la fotografía se fue ganando su reputación ética y su prestigio de instrumento de la verdad. Sólo la fotografía es capaz de mostrarnos de un modo fidedigno cómo fue el mundo en el que vivieron nuestros padres y abuelos, y eso le confiere una cualidad de verosimilitud, inalcanzable para el resto de las artes.

Al principio, el rechazo de la fotografía por parte de los fundamentalistas de la *artisticidad* fue tan persistente que los fotógrafos debieron habituarse pronto a vivir el desasosiego de su propia marginalidad, lo que les llevó a imitar puerilmente las formas de la *pintura* en un intento vano de redimir a la fotografía del pecado original de su origen mecánico. Trataban así de elevarla a los soñados cánones de la “belleza”, despojándola previamente de sus cualidades de registro de la “verdad”.

Se trataba, ya entonces, de enclaustrar a la fotografía en los inhóspitos cánones del arte, alejándola de la más leve sospecha de representación de lo real, tal como sugería el crítico

británico Cornelius J. Hughes. Nació así la llamada *fotografía pictorialista*.

El término *pictorialismo* tiene su origen en la expresión *pictorial photography*, entendida como fotografía artística. Todas las técnicas desarrolladas en la época (gomas, tintas grasas, carbones, bromóleos, difuminado, etcétera) pretendían la aproximación a los trazos del pincel. Los fotógrafos pictorialistas, provenientes en su mayoría de la aristocracia y la alta burguesía ilustrada, y fuertemente influidos por el prerrafaelismo inglés³⁴, la pintura simbolista de Viena, el *Art Nouveau* y los primeros pasos del *Art Déco* en Francia, se empeñaron en romper cualquier tipo de relación entre la Verdad y la fotografía como condición ineludible para convertir a ésta en una auténtica manifestación artística. Con la pretensión de preservar la fotografía de los estragos de la vulgarización y la manifestación propiciadas por los avances de la técnica, los pictorialistas trataron de recluirla en templos inaccesibles, no sólo para la legión de nuevos *amateurs*, sino para los mismos profesionales que vivían del ejercicio sacrificado de su oficio. Desde estas elitistas torres de marfil fotográficas de la época – el Linked Ring Brotherhood de Londres, el Photo Club de París, el Camera Club de Viena, la Association Belge de Photographie o el New York Camera Club – se buscaba, no sólo que la fotografía imitase a la pintura, sino también integrarla en el mercado artístico convencional. Se trataba, en definitiva, de domar a la *fotografía* reduciéndola a los límites mezquinos de unas formas estéticas ya prefiguradas en el mundo de la pintura.

El objetivo del *pictorialismo* fue reivindicar la foto como arte frente al carácter científico de la misma, impulsando el movimiento *pictorialista* desde encuentros y salones de carácter nacional e internacional.

Los fotógrafos defendieron los valores artísticos de la fotografía desde su invención, aunque sus detractores los limitaron a meros trabajos mecánicos al servicio de la reproducción, es decir, a la función documental. Por ello Henri Fox Talbot denominó a su invento *calotipo* (del griego *calos*, belleza). Hasta los años ochenta del siglo XIX, la fotografía fue valorada por su perfección técnica y su función testimonial antes que por otras cualidades. Su influencia en el arte fue tan cuestionada que la mayoría de quienes se sirvieron de ella, como los arquitectos,

34 El movimiento llamado prerrafaelista, fue constituido por un grupo de artistas ingleses que formaron una asociación en 1848 para recobrar la belleza y la simplicidad del mundo medieval. Reaccionaban a la esterilidad del arte inglés, junto con el materialismo producto de la industrialización de Inglaterra. Identificaron a Rafael (italiano, 1483-1520) con los intereses científicos del arte renacentista, que sentían que habían conducido al desarrollo tecnológico moderno.

pintores y escultores, tardaron tiempo en reconocerlo, e incluso muchos de ellos jamás admitieron su uso.

La fotografía *pictorialista*, o *artística*, tuvo su punto de partida en la composición, entendida como la elección y la colocación del tema según las leyes de la pintura o el dibujo, trabajos elementales para quienes llegaban a los estudios de la *Fotografía* con la frustración de no haber alcanzado el éxito con los pinceles. De esta manera, la fotografía fue utilizada por los artistas como documento y creación. La necesidad de documentar el proceso creativo genera nuevas imágenes tomadas por el autor con intencionalidad. Elizabeth Brown³⁵ presenta las fotos del escultor Constantin Brancusi como un ejercicio personal del autor, definido como intercambio emocional entre el artista y su creación³⁶.

Ningún lenguaje tan apropiado para reflejar de un modo fidedigno la imagen del universo. El espejo de metal tornasol – el verdadero espejo con memoria, como se definió entonces – devolvía la imagen exacta de la realidad con un grado de precisión inalcanzable para la pintura. La fotografía no nacía con pretensiones de *artisticidad*, sino con el humilde propósito de convertirse en un espejo fiel de la “realidad”: el ojo, la mano, la técnica, frente al espíritu. Sin embargo, luego se vio que la fotografía, cuando era practicada por alguien con talento, también era capaz de transmitir las sensaciones del espíritu. La memoria se convierte así en un acto de “redención” y la fotografía pasa a ser la herramienta y el *sopORTE* del recuerdo.

Con el fotoperiodismo, el concepto de la *información visual* fue mucho más dinámico y tuvo un largo alcance social. La información y la noticia venían acompañadas de una imagen, lo que muchas veces servía para corroborar la información del texto. Así que para hablar del uso político de la *fotografía* precisamos hacer un breve recorrido sobre el concepto del *fotomontaje*, una modificación en la foto para conseguir determinados “objetivos” que puede dificultar su utilización como documento de análisis para el historiador.

³⁵ BROWN, Elizabeth. *Constantin Brancusi y la fotografía*, Madrid, H. Kliczkowski, 1995.

³⁶ *Idem*.

2.2 Construyendo *realidades*; la manipulación fotográfica

En los apartados anteriores hemos abordado el tema del surgimiento de la fotografía en las sociedades burguesas, sobre todo europeas, del siglo XX y su paulatina aceptación y relevancia a la hora de interpretar lo real visible. Ahora, nos detendremos un momento para analizar la implicación de utilizar términos como *realidad* y *verdad* asociados a la imagen fotográfica y sus implicaciones sociales. Además, hay que señalar que el documento fotográfico es una representación a partir de lo real, dicho de otra forma, una representación en la que se ha registrado un aspecto seleccionado de aquel “real” que, a su vez, es organizado cultural, técnica y estéticamente y, por lo tanto, ideológicamente (volveremos sobre tema más adelante).

Asumimos así que la fotografía determina una *visión de mundo* pero no puede ser entendida como el mundo en sí mismo. Es decir, la fotografía fragmenta el mundo, atestiguando distintas realidades. De esta manera, no podemos entender la fotografía como la verdad sino como *una* verdad, en el sentido en que el referente fotográfico es/era real, ha estado allí del mismo modo que el fotógrafo que ha encuadrado su foto. Ésta es la idea central del término *representación fotográfica*.

En este sentido, el *fotohistoriador* brasileño Boris Kossoy³⁷ asume la existencia de distintas realidades presentes en la imagen fotográfica.

La imagen fotográfica tiene múltiples caras y realidades. La primera es la más evidente, visible. Es exactamente lo que allí está inmóvil en el documento [...] en la apariencia del referente, esto es, su *realidad exterior*, el testimonio, el contenido de la imagen fotográfica (susceptible de identificación), la *segunda realidad*. Las demás caras son aquellas que no podemos ver, las que permanecen ocultas, invisibles, que no se explicitan, pero que podemos intuir; es el otro lado del espejo y del documento; no solo la apariencia inmóvil o la existencia constatada, sino también, y principalmente, la *vida* de las situaciones y de los hombres retratados, desaparecidos, la historia del tema y de la génesis de la imagen en el espacio y en el tiempo, la realidad interior de la imagen: la *primera realidad*. [...] Fotografía es memoria y con ella se confunde.³⁸

Lo que nos gustaría aclarar aquí es justo los problemas envueltos en la construcción de realidades a partir de la supuesta “imparcialidad” de la imagen fotográfica. Pues esta idea se

³⁷ KOSSOY, Boris. 2014. *Opus cit.*

³⁸ *Idem.* Pág. 242-243.

presenta un poco ingenua en la medida en que el acto fotográfico no es más que una manipulación de lo real, presentando la visión del fotógrafo sobre determinado tema que encuadra, fragmenta y congela en una imagen. Así, a la vez que la foto “enseña” también oculta y omite. Dicho de otro modo, la manipulación fotográfica es inherente al acto fotográfico de recortar lo “real” y, de esta manera, influencia todo el lenguaje y las articulaciones de sentido que aporta la fotografía. El principal problema que presenta la manipulación en la fotografía no es tanto el sentido de la imagen en sí mismo, sino los usos y aplicaciones que se hacen de una determinada imagen fotográfica. Por ejemplo, en el sentido ideológico de la construcción de nacionalismos o discursos antropológicos y sociales desde la invención del aparato en 1839 y su adquisición por el Estado francés años más tarde. Otro ejemplo muy claro de esta asociación entre manipulación fotográfica y manipulación de lo real en la construcción de lo nacional ocurrió en el Brasil poscolonial³⁹.

Se percibe de inmediato que las panorámicas de las ciudades recibieron “tratamiento” especial de forma que reflejasen una estética que se relacionase con la idea de civilización. Todos los componentes de las escenas registradas originalmente por la fotografía fueron “traducidos” al lenguaje plástico del dibujo: retoques, añadiduras de elementos, supresión de detalles, refuerzo de tonalidades, entre otros muchos recursos que eran utilizados en esta tarea de “reaprovechamiento estético”. Las imágenes dejaban de ser fotográficas [...], para convertirse en *ilustraciones artísticas*. Mantenían, sin embargo, subyacente a su nueva condición gráfica, la *credibilidad documental*, en cuanto *dessiné d'après une photographie...* Tras todo este maquillaje se tenía, por fin, un retrato idealizado de un “paisaje civilizado” digno de exportación. En los largos horizontes que se perdían de vista se sentía la esencia de aquello que la diplomacia brasileña siempre intentó divulgar en el extranjero: las dimensiones continentales del país, la unidad territorial, etc. Imágenes gloriosas, visiones de modernidad en grandes panorámicas de contenidos hechos “nítidos” por la intervención pictórica, posfotográfica; escenarios iluminados por las luces resplandecientes de los trópicos. Abanicos de rayos de sol captados por la imaginación del artista, filtrados entre nubes fantásticas. Una vista nocturna tomada en la playa de Icarai, con la luz plateada de la luna bañando las rocas y las olas espumosas, fue creada a partir de una foto diurna de Marc Ferrez, una imagen que nos da la dimensión de la idiosincrasia del diplomático y de sus artistas europeos. A partir de esas imágenes híbridas, el barón construía lo nacional.⁴⁰

Aunque hemos utilizado como ejemplo de manipulación de lo real la construcción del

39 El territorio de Brasil fue colonia portuguesa hasta el 7 de septiembre del año de 1822 y posteriormente entró en un proceso de búsqueda por la identidad nacional y la construcción ideológica de la nación, portadora de una mezcla cultural, racial y de identidades sin parangón en el mundo. Volveremos sobre este tema en el apartado dedicado a Brasil en la segunda parte de esta tesis doctoral.

40 KOSOY, Boris. 2014. *Opus cit.* Pág. 215. El barón a que se refiere Kosoy en este fragmento de su libro es José María da Silva Paranhos Junior, barón de Rio Branco (1845-1912). También tenemos que añadir que el fotógrafo citado, Marc Ferrez, fue uno de los principales en el oficio de retratar el nuevo Brasil en construcción. Este episodio se refiere a la presentación del *Album de vues du Brésil* en la Exposición Universal de París de 1889. El *Album*, en forma de anexo al libro *Le Brésil* de E. Levasseur fue publicado en Francia, bajo la tutela del Comité Franco-Brasileño, especialmente para la Exposición celebrada entre el 5 de mayo y el 31 de octubre de aquel año. El *Album* está constituido por imágenes sobre el país reunidas y editadas por el barón de Rio Branco.

nacionalismo brasileño, es evidente que no es un caso único. Esta articulación del lenguaje fotográfico fue utilizada por diversos *Estados* y, como veremos en la segunda parte de este trabajo, siguieron y siguen actuando (aunque de maneras ideológicamente distintas a las de entonces).

La manipulación de la imagen fotográfica hace dudar del propio instante fotográfico, como cuando los franceses supieron que la fotografía del beso de una pareja en plena calle de París, broche de la segunda guerra mundial, había sido preparada para conseguir un efecto. Se sintieron traicionados, y lo mismo les sucedió a los americanos con la foto del levantamiento de la bandera en Iwo Jima en febrero de 1945, presentada abajo, un montaje simbólico de Joe Rosenthal con el que obtuvo el Premio Pulitzer del mismo año.



Fotografía de Joe Rosenthal, Iwo Jima 1945.

La manipulación de documentos fotográficos ha sido habitual antes y después de la toma, es decir, antes y después del acto fotográfico. Con eso, la manipulación ha creado un problema, la incertidumbre, y se ha llegado a sospechar de todo o casi todo. El montaje hace dudar de fotografías de impacto, como la famosa instantánea de Robert Capa en la que un miliciano cae mortalmente herido durante la guerra civil española. La foto fue cuestionada durante años por considerarla un montaje del autor hasta que un compañero de la víctima lo desmintió en agosto de 1997, aunque el debate sobre su veracidad sigue vigente.



Fotografía de Robert Capa, 5 de septiembre de 1936 en Cerro Muriano, Córdoba, España.

Esta fotografía de Capa es un excelente ejemplo para el debate sobre la “veracidad” de la fotografía. No sobre la veracidad o no del referente sino del propio hecho captado en esta foto. En una entrevista publicada en 1975 y realizada por el periodista británico Phillip Knightly a O. D. Gallagher (un periodista nacido en Sudáfrica que cubrió la Guerra Civil española como corresponsal del londinense *Daily Express*, primero desde el bando franquista y más tarde desde el republicano), éste habla sobre los “montajes” realizados en este conflicto, poniendo en duda la foto de Capa. De acuerdo con el periodista sudafricano, “hacía varios días que no había demasiado actividad, y Capa y otros se quejaban a los oficiales republicanos de que no podían sacar fotos. Finalmente [...], un oficial republicano les dijo que iba a ordenar a varios soldados que fueran con Capa a unas trincheras cercanas y que podían escenificar unas maniobras para que las fotografiasen”⁴¹.

No obstante, tres años después, en 1978, Gallagher dio otra versión sobre este episodio en una entrevista a Jorge Lewinski para su libro *The Camera at War*. En esta ocasión afirmaba que eran los soldados de Franco los que hacían estas maniobras.

Empecé a trabajar en España desde Hendaya, en Francia, en la frontera española cercana a San Sebastián. La mayoría de los reporteros y fotógrafos nos alojábamos en un pequeño hotel desvencijado. Cruzábamos el río de Irún para entrar en la España franquista cuando nos lo permitían los oficiales de prensa de Franco en Burgos. [...] En cierta ocasión, solo invitaron a los fotógrafos. [...] Capa me habló de aquella ocasión. Les ofrecieron escenas simuladas de batallas. Las tropas de Franco iban armadas y vestidas con “uniformes”, y simulaban acciones de ataque y defensa. Utilizaron bombas de humo para crear atmósfera.⁴²

41 Citado en WHELAN, Richard. *Robert Capa: la biografía*, Madrid, Aldeasa, 2003. Pág. 126-127.

42 WHELAN, Richard. *Robert Capa: la biografía*, Madrid, Aldeasa, 2003. Pág. 127.

La manipulación altera, además de la información sobre el referente, la interpretación del receptor. Hay otro tipo de manipulación vinculada al uso político que puede provocar la reafirmación de los hechos, pero también una justificación o una repulsa, como veremos adelante.

Las fotografías de niños muertos en una guerra despiertan el compromiso del mero espectador. Este tipo de imágenes provocan reacciones opuestas, bien para que los hechos no se repitan o para justificar otros similares, y en este sentido la supuesta “verdad” de las imágenes fotográficas ha creado la premisa para su uso propagandístico. El contenido de una fotografía impacta antes de que el receptor reflexione sobre el mensaje y, una vez recibido el impacto, ya se ha consumado su propósito.

El uso de la fotografía como instrumento político se ha reconocido relativamente tarde, porque, por un lado, hasta nuestra época la fotografía no ha alcanzado el rango de técnica acreditada y precisa; y por otro, porque durante mucho tiempo se tendió a considerar la fotografía como un medio neutral u objetivo y, por ello, naturalmente excluida de la esfera política.⁴³

Abundan los ejemplos de manipulación, censura o falsificación en las fotografías de los regímenes dictatoriales, en algunos casos con retoques burdos y hasta cómicos, pero significativos por su pretensión.

Como la fotografía tomada por Agustí Centelles en las calles de Barcelona el 19 de julio de 1936. Desde luego, en este caso, no se puede dudar de su gran valor testimonial, aunque algunos detalles indican que fueron tomadas cuando ya la lucha había acabado, es decir, con los guardias y milicianos “simulando” que luchan. Esta foto que muestra a tres hombres disparando sobre unos caballos como “parapeto” fue *estropeada* por un sujeto un tanto cómico que, con una pistola de juguete en la mano, se coló en el campo de visión por el lado izquierdo. En la prensa de aquellos días se vio la imagen “completa” pero hace ya tiempo que el señor de la pistola ha desaparecido de la foto. Solamente le restaba verosimilitud. Otro ejemplo es la famosa foto de Yevgeni Khaldey del Reichstag recién ocupado por los soviéticos donde, para añadir más dramatismo a la escena, se puso un fondo de humo.

⁴³ JÜNGER, Ernst. *Guerra, técnica y fotografía*, Valencia, Editorial Universidad Politécnica de Valencia, 2002.



Fotografía de Agustí Centelles en Barcelona, 19 de julio de 1936. La da izquierda es la foto original, a la derecha, la escena “recortada” .

Una práctica de censura y manipulación fotográfica asociada al control social, muy común en gobiernos totalitarios, fue la de cambiar la información de *pie de foto* o la referencia de la imagen. Percibir *esto* requiere un complicado proceso de observación. Una cosa es descubrir que la foto de Joe Rosenthal⁴⁴ fue preparada o sospechar que los carabineros posaron para Centelles, y otra muy diferente es utilizar una foto que refleja una realidad para decir que refleja lo contrario. Este es el caso, por ejemplo, de la fotografía de los cadáveres de la guerra civil en la calle de un “pueblo” registrada por Juan José Serrano. Darse cuenta del engaño requiere un largo seguimiento, y llegar a saber la historia que hay tras ella es casi un milagro. Y ahí radica su singularidad, en saber cuándo y dónde fue tomada, qué había ocurrido dicho día y, sobre todo, en el hecho extraordinario de haber encontrado un testigo del acontecimiento que la imagen plasma.

2.3 El problema de la “veracidad” del referente en el *fotomontaje*

En el despertar del siglo XX, la fotografía ya había asumido un papel social muy relevante, el de perpetuar las transformaciones de las ciudades, de los movimientos sociales, los conflictos, etc. Pero otro elemento, asociado al *pictorialismo* (que hemos abordado antes) o a la llamada

44 Fotografía *Rising the flag on Iwo Jima* en que aparecen soldados americanos alzando la bandera de EEUU tras el combate de Iwo Jima en la Segunda Guerra Mundial, sacada el 23 de febrero de 1945. Fue la primera fotografía en ganar el premio Pulitzer en 1945.

fotografía artística, empezó a actuar como representación de lo real de una manera distinta al lenguaje fotográfico de vanguardia: el *fotomontaje*⁴⁵.

En la primera mitad del siglo XX, el *fotomontaje* poseía ya una larga “tradición” puesto que desde mediados del siglo XIX se empleaba para motivos de complicado escenario, no plasmables directamente con ayuda de la técnica de aquella época, y sólo en algunos casos excepcionales se daban razones puramente técnicas para el *fotomontaje*. Se trataba ante todo de superar grandes diferencias de contraste y de obtener una gran profundidad de campo. Así, una manipulación de la imagen original se hacía necesaria, por ejemplo, cuando había que realizar una fotografía desde un interior con una ventana que mostraba un paisaje; a este fin, se montaban dos fotos, para lo cual los negativos se cubrían parcialmente con pintura opaca y luego se sobreponían ajustándolos. Sólo un técnico podía descubrir que una copia fotográfica había sido obtenida de esta forma.

El *fotomontaje* fue de importancia fundamental para los grafistas, pues con su ayuda era posible ampliar la comunicación del contenido de determinadas opiniones con la imagen fotográficamente manipulada. El fotomontaje no presenta el aspecto de verosimilitud con lo real de una manera “natural”, es una creación, una interpretación a partir de una determinada realidad, construida a partir del filtro cultural/ideológico/social del artista. O dicho de otro modo, para el fotomontaje la fotografía es un recurso utilizado para exteriorizar una realidad interior del artista más que para congelar la vida en el acto de vivir como se propone la fotografía. Así, no debemos confundir el *fotomontaje* con la fotografía documental; son cosas distintas y articulan lenguajes diferentes y hasta cierto punto opuestos en cuanto a la realidad del referente plasmado.

2.4 Vestigio de verdades y el *fotoperiodismo*

El estatus de “verdad” alcanzado por la *fotografía* en décadas anteriores tuvo su confluencia de sentidos (códigos socio culturales, representación fidedigna del real, etc.) en la utilización

45 Entendemos el *fotomontaje* como una práctica y técnica que utiliza distintas imágenes para crear una única obra, resultado este que sería imposible obtener a través de una única toma fotográfica del natural, es decir, de la realidad tal como se presenta a nuestros ojos. Man Ray y otros grandes artistas del llamado movimiento artístico/estético del dadaísmo utilizaron del *fotomontaje* en sus obras.

de las fotografías por la prensa de masas (periódicos y revistas), así como un uso documental a través de los reportajes gráficos, exposiciones y en los libros de autor.

La foto es percibida como una especie de prueba, a la vez necesaria y suficiente, que atestigua indudablemente la existencia de lo que muestra⁴⁶.

El poder de evocación de estas imágenes reside en lo contrario de lo que a simple vista podría parecer. Quizá pensemos que acudimos a ellas para conocer el pasado, pero lo que las dota de relevancia histórica y convierte unos residuos más o menos casuales del pasado en preciados iconos es el conocimiento que nosotros les aportamos. (...) Abandonando a sus propios recursos, el “ojo de la historia” se encuentra a merced de lo que ve, y a falta de un método crítico, por rudimentario que éste sea, es más probable que una fotografía antigua se emplee como si fuera una diapositiva, para mostrarnos, con todo detalle y verosimilitud, la historia “tal como fue”. Si no queremos estar a merced de las imágenes, y queremos emplearlas para tejer nuevos relatos o abordar problemáticas distintas, hemos de ser capaces de distanciarnos críticamente de ellas.⁴⁷

El fotoperiodismo nació por la necesidad de registrar los principales eventos a través de imágenes, inicialmente para acompañar los textos de los reportajes de los periódicos. Posteriormente, en periodos de guerra y conflictos, fue utilizada con la intención de denuncia social. La cámara fotográfica del fotoperiodista es como el *ojo del historiador* que hace un recorte en la línea del espacio/tiempo para analizarla posteriormente. La diferencia es que en la fotografía el registro es visual y su valor documental es dado después del disparo. Por su parte, el historiador, cuando investiga y estudia un determinado tema, tiene que hacer recortes, elegir (entre múltiples opciones) lo que cree que es importante señalar en sus trabajos y la manera de hacerlo. Del mismo modo que lo el historiador escribe, lo que el fotógrafo “captura” queda como documento para futuros análisis, pero lo que estos no “capturaron” estará en la oscuridad del olvido hasta que alguien lo vuelva a visitar. La Fotografía, así como la Historia, es volátil e interpretativa, siendo el punto de vista y la contextualización esenciales para su comprensión. Así, acreditamos que el fotoperiodismo es una herramienta importantísima y fundamental para analizar, de una manera más amplia, los procesos dictatoriales y de conflicto, como haremos más adelante.

[Las fotos documentales de autor] A partir de ellas, a partir de ellos, la construcción de imágenes es, sobre todo, moverse a través de una estrategia de sentido, una estrategia que se hará activa en contextos específicos en los que metamorfoseará su significación: por razones de interés del receptor, porque es un receptor con ideología, con un país y una clase social de

46 DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 2010.

47 SAMUEL, Raphael. *Teatros de la memoria*. Valencia, Universitat de València, 2008. Pág. 388.

fondo, con una determinada visión del mundo y porque toda relación a través de productos de contenido simbólico, productos que asumen y expresan valores visibles e invisibles, productos que definen eso que conocemos como imaginario, se establece como una relación de Poder.⁴⁸

La foto documental, de acuerdo con Van Alphen⁴⁹, es aquella que se origina, que precede, y que expresa su interés por los fenómenos sociales y por el desarrollo, encontrando en el fotoperiodismo su principal agente y actuando como “espejo social”. Para Micheal Gibbs⁵⁰ el proceso de transformación ocurrido en el siglo pasado, cuando la sociedad pasó de ser productivista a consumista, supuso el cambio a un receptor del mensaje fotográfico en pasivo, “consumiendo” y “tragando” el material fotográfico producido en tales sociedades.

El fotoperiodismo ganó espacio a finales del siglo XIX. Cuando el fotograbado permitió la reproducción de las fotografías en la prensa, Jacob A. Riis realizó en las fábricas y suburbios de Nueva York uno de los primeros reportajes de denuncia que impactaron en la conciencia americana.

Pero limitar el origen del fotoperiodismo en el tiempo no es fácil, y su punto de partida debe situarse en la aplicación de la foto a la prensa en los años ochenta del siglo XIX. La primera entrevista ilustrada fue realizada por Nadar, autor de texto y fotografías (cuatro tomas), al científico Eugène Chevreul, y se publicó en *Le Journal Illustré* el 5 de septiembre de 1886 con el título “El arte de vivir cien años”. En 1891, apareció en España el semanario *Blanco y Negro*, que abrió el camino de las revistas ilustradas, mientras que en 1896 el *New York Times* publicó un suplemento semanal con reportajes fotográficos que fueron modelos para la nueva prensa. Cristina Zelich⁵¹ ha establecido la siguiente cronología para el fotoperiodismo: precedentes, del nacimiento de la foto hasta su inclusión en los periódicos (1839-1880); fotografía documental y de crítica social (1880-1920); reportaje moderno o *candid photographic* (1920-1936); nuevo reportaje de guerra (1936-1950); grandes revistas ilustradas.

Según Juan Miguel Sánchez Vigil⁵², “notificar un hecho real es informar; notificar un hecho

48 LEDO, Margarita. *Documentalismo fotográfico: éxodos e identidad*, Madrid, Editora Catedra, 1998. Pág. 148.

49 ALPHEN, Van. In. LEDO, Margarita. 1998. *Opus cit.* Pág. 125.

50 GIBBS, Micheal. In. LEDO, Margarita. 1998. *Opus cit.*

51 Cristina Zelich: *El fotoperiodismo y su historia*, Revista Nueva Lente, nº 67, p. 65.

52 SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel. *El documento fotográfico; historia, usos, aplicaciones*, Gijón, Editora Trea, 2006. Pág. 87.

real mediante imágenes fotográficas es fotoperiodismo”. En la imagen fotográfica están unidas información y opinión, pero el autor puede resaltar una u otra. El fotoperiodismo se vincula con la actualidad, en una apreciación errónea para los días actuales en que la tecnología avanza cada vez más rápido, ya que en la información de actualidad se utilizan documentos fotográficos de procedencias heterogéneas y desligadas de la inmediatez. Por encima de cualquier consideración, el fotoperiodismo tiene el objetivo prioritario de contar la historia que se vive en el momento en que se produce: el fotógrafo captura el tiempo, congela el movimiento y revela lo visible con inigualable realidad. La posibilidad de presentar escenas que narraran por sí mismas los hechos noticiables trascendió la normalidad en los días actuales, y la comunicación visual ganó terreno a la prensa escrita.

De este modo, la fotografía en la prensa cambió la visión del público y obligó a modificar los estilos informativos ya que el mundo llegó a cada rincón como una caja de sorpresas, descubriendo los rostros de los personajes (políticos, artistas, intelectuales, asesinos, reyes, etc.), proporcionando la información visual además de la escrita. Los paisajes y territorios hasta entonces inexplorados, las escenas de guerra en toda su crudeza y las imágenes más insospechadas. El fotoperiodismo produjo un efecto allí donde llegaba, pues con la facilidad para acercarse a lo universal, estando presente en los principales eventos, elevó el nivel cultural de quienes tenían acceso a los medios tradicionales (libros y bibliotecas), implicando al individuo en el acontecer social. Ya no era necesario saber leer para enterarse de lo que estaba ocurriendo, bastaba con mirar una estampa para percibir los hechos de manera supuestamente directa, sin intérpretes y opiniones partidistas.

Mathew Brady, el entonces jefe del equipo fotográfico responsable de registrar la Guerra Civil norteamericana, definió la práctica fotográfica del siglo XIX como aquella en la que la cámara fotográfica era el *ojo de la historia*⁵³. Las fotografías que eran capturadas en los campos de batalla producían verdaderos testimonios visuales de la historia en el momento exacto en que ésta acontecía. Las fotografías enseñaban imágenes duras y muchas veces crueles, pero que constituyen la realidad de una guerra. Este acercamiento entre la *verdad* y la fotografía está directamente relacionado con las fotografías producidas en las guerras de finales del siglo XIX y principios del XX. Pero la utilización de las imágenes como representantes de una realidad es mucho más antigua, aunque nunca con la misma precisión que la fotografía.

53 MAUAD, Ana María. *Poses e flagrantes*, Niterói, Editora UFF, 2008. Pág.175.

En los procesos dictatoriales o regímenes totalitarios del siglo XX se utilizó la fotografía como herramienta política (profundizaremos en este tema en los casos de Brasil y España). Estos usos, muchas veces, tienen como objetivo manipular la memoria social de estos periodos. Como afirma Joan Fontcuberta en su libro *El beso de Judas*:

Alain Jaubert reunió para un libro impagable, *Le commissariat aux archives*, innumerables ejemplos de fotografías manipuladas en el marco de regímenes totalitarios. Por la acción de hábiles, y a menudo no tan hábiles, censores muchas fotografías fueron retocadas para hacer desaparecer personajes políticamente molestos. El obsesivo control de la imagen y el remodelado de la memoria colectiva han establecido tradicionalmente una de las operaciones prioritarias y obsesivas en sistemas poco o nada democráticos.⁵⁴

El estatus de verdad de la foto documental asociada principalmente con los mecanismos de comunicación de masas en las sociedades del siglo XX, ya desde finales del siglo anterior, como veremos adelante, viene construyendo el “pacto” entre la foto (fotógrafo, imagen fotografiada) y el receptor de la imagen, asumiendo (peligrosamente) la coexistencia inherente entre Fotografía y Verdad. Sobre todo, se sigue esta premisa en los procesos de conflictos políticos y militares muy presentes en el siglo pasado en buena parte del mundo, con las Guerras Mundiales, las guerras civiles y las dictaduras vividas por diversas naciones.

Gisèle Freund describe el impacto de la fotografía de prensa en su libro *La fotografía como documento social* de la siguiente manera:

La introducción de la foto en la prensa es un fenómeno de capital importancia. Cambia la visión de las masas... Con la fotografía se abre una ventana al mundo. Los rostros de los personajes públicos, los acontecimientos que tenían lugar en el mismo país y allende las fronteras se vuelven familiares. Al abarcar más la mirada, el mundo se encoge. La palabra escrita es abstracta, pero la imagen es reflejo concreto del mundo donde cada uno vive... El mundo en imágenes funciona de acuerdo con los intereses de quienes son los propietarios de la prensa: la industria, las finanzas, los gobiernos.⁵⁵

Es importante resaltar que la fotografía de prensa, según Vigil, tiene doble función documental: la primera en su propia concepción, creada para informar, notificar un hecho, demostrar que sucede algo en algún lugar, acortar distancias; la segunda en una función más general, independiente del valor inmediato, puesto que puede ser reutilizada tiempo después y

54 FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas: Fotografía y Verdad*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2012. Pág. 125.

55 FREUND, Gisele. *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1994. Pág.. 96.

con aplicaciones distintas a la original.

Joan Costa⁵⁶ señala como variantes de la fotografía de prensa las fotos de revistas, pero en realidad no existe tal diferencia por dos razones: las revistas forman parte de la prensa, independientemente del contenido, y en ambos casos se pretende mostrar un hecho mediante imágenes.

Como hemos visto, el significado de la fotografía es siempre ambiguo. Las respuestas a las preguntas clásicas (qué, quién, cómo, cuándo, dónde y por qué) no son concretas y a veces no son posibles sin un aporte documental. El texto se hace también imprescindible como complemento, en una simbiosis que reafirma el valor de la imagen y amplía los contenidos informativos. Es decir, el documento fotográfico en la prensa se presenta generalmente vinculado al texto, bien sea base de la información o complemento a la imagen.

De esta manera las tres preguntas fundamentales que se plantean a toda obra de arte, y en nuestro caso las hacemos a la imagen fotográfica, son: ¿qué es lo que hay representado?, ¿cómo ha sido producido?, ¿cómo es percibido? En este trabajo doctoral buscaremos tener siempre en cuenta este planteamiento en nuestro análisis.

56 COSTA, Joan. *El lenguaje fotográfico*, Madrid, Ibérico-Europa de Ediciones, 1977. Pág. 54.

3. Pensar la mirada e interpretar lo visible: los códigos del lenguaje fotográfico

Sentadas las bases de la revolución visual aportada por la fotografía en el capítulo anterior, ya no se puede afirmar que la fotografía es “sólo una imagen”. La foto, y la práctica fotográfica, son mucho más que un reflejo de su referente real. Acreditamos que la fotografía establece un nuevo lenguaje visual y, como tal, es portadora de sus propios códigos⁵⁷. Para intentar entender el proceso de absorción de la cámara fotográfica por las sociedades modernas tenemos que, primero, comprender la relación entre la *máquina* y el *humano*. Creemos que el primer paso para este intento de separación se dio en 1889 cuando la empresa Kodak, fundada el año anterior por George Eastman, comenzó a comercializar una cámara fotográfica más ligera y de fácil manejo, además de tener un precio muy accesible. La publicidad de Kodak decía “*You press the button, we do the rest*”. Con eso la fotografía fue democratizada y alcanzaban nuevos adeptos. No hay dudas de que los aparatos fueron producidos por hombres para satisfacer una necesidad y una intencionalidad humana, como sucede con todos los productos de la cultura. De acuerdo con Vilém Flusser⁵⁸, esta intencionalidad y necesidad humana tiene el propósito de dispensar futuras intenciones humanas o intervenciones. Dicho de otro modo, en realidad los aparatos son creados por el hombre para sustituirlo en sus acciones delante del mundo. De una cierta manera, el fotógrafo del siglo XX sustituye al pintor del XIX.

Como hemos visto, los cuadros sintetizan, afirma Sontag, y las fotografías por lo general no, además las fotografías son indicios y testigos de una biografía o historia. Y el hecho de que haya una sola fotografía, al contrario de la pintura, implica que habrá otras.

En el siglo XX, el mundo entero pasó a ser fotografiable y fotografiado, y así también imaginado. Abordaremos esta relación entre la fotografía y las comunidades imaginadas más adelante, aunque debemos señalar aquí que este mundo imaginado es construido a partir de una serie de elementos culturales. El mundo moderno se dividió entonces entre lo vivido y lo imaginado, pues la fotografía entra justamente en esta articulación entre lo real y su

⁵⁷ En este trabajo doctoral utilizaremos la definición del concepto de código propuesta por Vilém Flusser en *Filosofía da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, Sao Paulo, Annablume, 2011, en que éste lo define como: sistema de signos ordenado por reglas.

⁵⁸ FLUSSER, Vilem. 2011. *Opus cit.*

representación.

Vivimos en un mundo de imágenes que preceden a la realidad. Los paisajes alpinos suizos nos parecen simples réplicas de las maquetas de los trenes eléctricos de cuando éramos niños. El guía del safari fotográfico detiene el jeep en el emplazamiento exacto desde donde los turistas mejor reconocen el diorama del museo de historia natural. En nuestros primeros viajes nos sentimos inquietos cuando en nuestro descubrimiento de la torre Eiffel, el Big Ben o la estatua de la Libertad percibimos diferencias con las imágenes que nos habíamos prefigurado a través de postales y películas. En realidad no buscamos la visión sino el *dejá-vu*.⁵⁹

El valor documental de la fotografía está directamente relacionado con la idea del fotoperiodismo de vestigio histórico, o sea, de huella de un pasado. Las fotografías “cuentan” historias y es posible crear un gigantesco mosaico fotográfico, o una especie de línea del tiempo iconográfico de todo el desarrollo de la humanidad por casi dos siglos, sólo con fragmentos de múltiples *realidades*.

Sin la cámara organizando la apariencia de lo visible, según las reglas espacio-temporal y definidas por la cultura occidental, no nos remitiríamos al efecto-verdad que ésta establece con el referente, con aquello que fotografía y que nos traslada como realidad convencional, como una imagen con capacidad informativa y que podrá articularse como pieza clave en cualquier trama fáctica.⁶⁰

3.1 Por un análisis histórico-semiótico de la fotografía

La Fotografía (en toda su complejidad) es un producto cultural y, como tal, está sujeta a los códigos y signos inherentes al lenguaje visual, socialmente construidos durante las décadas anteriores. Creemos que estos códigos y signos deben ser analizados a partir de una perspectiva semiótica, o para ser más precisos, desde una perspectiva de análisis histórico-semiótica.

Las raíces del estudio de la semiótica parten del campo filosófico, aunque Umberto Eco⁶¹ señala que fue a partir del siglo XX que el estudio de los signos y de los códigos en la comunicación empezó a tener un carácter más sistemático, encuadrándose dentro de los

59 FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y Verdad*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2012. Pág. 52-53.

60 LEDO, Margarita, *Opus cit.* Pág.13.

61 ECO, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Lumen, 2000.

parámetros de una disciplina de estudio. Eco señala también las dos principales líneas para abordar este proceso de decodificación: una más volcada en un análisis lingüista estructural y encabezada por Ferdinand Saussure (1859-1913); y la otra representada por Charles Sanders Peirce (1839-1914) con una fuerte influencia de la lógica matemática⁶². La principal diferencia entre estas dos líneas de análisis es su manera de articulación con la sociedad.

Para Saussure a lingua teria o lugar de excelencia no sistema de signos e a semiologia preocupada com a produção de tais signos “no seio da vida social”, procuraria estudá-la através da relação estabelecida entre significado e significante, numa composição de dupla referência. [...] a semiologia, mesmo tendo como objeto o estudo da lingua, não a entendem como um elemento histórico, fruto de um trabalho social, imerso em uma ideologia. [...] Na definição de Peirce a semiótica seria o sinónimo da lógica podendo ser definida como uma doutrina formal de signos, resultante da observação e posterior generalização por abstração das características deste signo. Peirce explica a produção sógnica a partir do conceito por ele denominado de semiose, entendendo este conceito como um processo de cooperação entre três sujeitos: um signo, o objeto e seu interpretante.⁶³

Es decir, la semiótica se presenta como un análisis más amplio de los códigos y los signos del lenguaje que la semiología, que se dedica, como hemos visto, a las articulaciones del lenguaje verbal y textual. Por lo tanto, la semiótica abarca la semiología en su campo de análisis. De acuerdo con Eco, la semiótica se coloca como una teoría capaz de explicar cualquier caso de función de signos en sistemas de uno o más códigos⁶⁴.

Esta diferencia en relación a la doble articulación propuesta por la semiología de Saussure, y a los tres elementos de articulación añadidos por la semiótica de Peirce, es fundamental para comprender la imagen fotográfica como un agente importante en la comunicación visual organizada *por* y *para* las sociedades modernas. El objetivo de análisis de la semiótica es justamente esta *semiosis* peirciana, o lo que es lo mismo, la triple articulación de sentido semiótico. En el análisis de Peirce, que va a proponer la existencia de tres pilares (signo, objeto y el interpretante o receptor) para la construcción de sentido del lenguaje visual, es donde la fotografía se inserta en este proceso.

En esta articulación codificada la fotografía (como objetivo material final) se presenta como el

⁶² *Idem.*

⁶³ MAUAD, Ana Maria. *Sob o signo da imagem; a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX*. Niterói, Universidade Federal Fluminense, tesina presentada al curso de Máster en Historia de la Universidade Federal Fluminense, 1990.

⁶⁴ ECO, Umberto. 2000. *Opus cit.*

objeto, organizado visualmente de una manera codificada, interpretable a partir de la comprensión de los signos y los códigos socialmente pactados por parte de un tercer elemento, fundamental y cambiante, que interpretará la imagen plasmada en la fotografía. En este contexto, parece imposible comprender esta triple articulación del lenguaje visual sin tener en cuenta los aspectos históricos, culturales y sociales de estas articulaciones.

En este sentido, Rossi-Landi⁶⁵ defiende una línea de análisis para la semiótica en la que ésta está inserta en el contexto histórico y social en el que se desarrolla el proceso de articulación de sentido entre los signos y los códigos y el receptor de estos mensajes.

Uma semiótica retamente entendida, pretende formar parte de uma ciência global do Homem e suas relações com o resto do mundo. Sua importância decisiva para a desmistificação ideológica e para a teoria da ação política, reside no fato de que todas as operações da prática social, em sua essência são operações sógnicas (...) Isto não quer dizer que, a realidade social, fundada sobre a necessidade, o trabalho e a exploração se esgote nos sistemas de signos. Quer dizer, sim que o conteúdo de tais sistemas é social. O reconhecimento desses sistemas de signos que precisamente a ciência da semiótica reúne sob tal denominação, é portanto necessária para operar sobre a realidade.⁶⁶

Así, estas dos definiciones de la semiótica que hemos visto, abordadas por Rossi-Landi y Peirce, son las que nos guiarán en este trabajo doctoral en el que analizaremos la fotografía como documento histórico y articulador relevante en los cambios sociales y políticos de un periodo. Es decir, la idea de la semiótica como el estudio de los fenómenos sociales sujetos a cambios y reestructuraciones. En nuestro caso nos centraremos en los procesos dictatoriales de Brasil y España ocurridos en el siglo XX, de los que nos ocuparemos en la segunda parte de esta investigación.

En paralelo a estas ideas presentadas anteriormente, la historiadora brasileña Ana Maria Mauad defiende la idea de que comprendiendo el comportamiento humano como comunicación, la cultura asume una dimensión semiótica. Por lo tanto, el comportamiento humano definido como forma comunicativa, deberá transmitir un mensaje que, a su vez, exija la utilización de códigos para *hacer* sentido. Así, todo en las sociedades humanas está constituido según códigos y convenciones simbólicas que denominamos Cultura⁶⁷ (como

65 Rossi-Landi. In. Ana Maria Mauad, 2008. *Opus cit.*

66 *Idem.*

67 ARANTES, A. A. *O que é cultura popular*, São Paulo, Brasiliense, 1987. In. Ana Maria Mauad, 2008. *Opus cit.*

concepto). Sin embargo, Umberto Eco⁶⁸ señala el peligro de asumir este punto de vista semiótico en el análisis de la Cultura, puesto que este acercamiento no supone reducir el conjunto de vida material en simple eventos mentales, sino comprender la Cultura como un fenómeno de comunicación basada en sistemas de significación (en códigos). De este modo es posible establecerla en sus mecanismos fundamentales.

En este sentido, la triple articulación *peirciana* se presenta como producto de esta Cultura, y sólo cobra significado como mensaje cuando es analizada desde una perspectiva histórico-semiótica en la que se comprenda el campo social en que se construyen estas comunicaciones codificadas. Además, los tres agentes de este mensaje son de igual importancia y relevancia en el proceso. No se construye sentido sin uno de estos pilares.

3.2 El *punctum* y el *studium* de la foto

Otro autor que utiliza el estudio de los signos y códigos en el lenguaje es Roland Barthes, en una línea más cercana a la de Peirce. Barthes identifica también tres prácticas actuantes en una imagen fotográfica.

Observé que una foto puede ser objeto de tres prácticas (o de tres emociones, o de tres intenciones): hacer, experimentar, mirar. El *Operator* es el Fotógrafo. *Spectator* somos los que compulsamos en los periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos. Y aquél o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de *eidolon* emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el *Spectrum* de la Fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con “espectáculo” y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto.⁶⁹

En esta triple articulación propuesta por Barthes, éste acredita que la imagen fotográfica es portadora de un mensaje visual ya determinado socialmente e inherente a este aparato, y que la gran “magia” de este mensaje codificado es la relación entre el fragmento de realidad capturado y su receptor. Es la manera en la que cada foto se articula en forma de información con quien la observa. Este comportamiento social observado por Barthes tiene, a su vez, una

68 ECO, Umberto. 2000. *Opus cit.*

69 BARTHES, Roland. *La cámara lúcida: notas sobre la fotografía*, Editora Paidós, Barcelona, 2011. Pág. 30.

doble articulación que éste va a denominar *punctum* y *studium*⁷⁰. El *punctum* es el detalle de cada foto (a nivel personal, lo que prende la atención de algunos pero de otros no) y su presencia es explicada a través de una serie de causalidades que componen la imagen retratada. Se da de forma particular en cada imagen, siendo relativo al *Operator* fotógrafo. El *studium* está determinado por la construcción social y cultural del sujeto que es receptor del mensaje fotográfico. El ejemplo de esta articulación utilizado por Barthes es el de su perspectiva delante de una fotografía de James Van der Zee:

He aquí una familia negra norteamericana, fotografiada en 1926 por James Van der Zee. El *studium* es claro: me intereso con simpatía, como buen sujeto cultural, por lo que dice la foto, pues habla (se trata de una “buena” foto): expresa la respetabilidad, el familiarismo, el conformismo, el endomingamiento, un esfuerzo de promoción social para engalanarse con los atributos del blanco [...] El espectáculo me interesa, pero no me “punza”. Lo que me punza, es curioso decirlo, es el enorme cinturón de la hermana (o de la hija) – oh negra nodriza –, sus brazos cruzados detrás de la espalda a la manera de las escolares, y sobre todo sus zapatos con tiras. [...] Ese *punctum* mueve en mí una gran benevolencia, casi ternura. No obstante, el *punctum* no hace acepción de moral o de buen gusto; el *punctum* puede ser maleducado.⁷¹

En esta doble articulación delante de una foto propuesta por Barthes podemos observar que el *studium* de una foto es el resultado de una perspectiva del observador como sujeto histórico, inserto en una sociedad y en una relación de espacio/tiempo determinada. De esta manera, se hará un análisis a partir de los códigos y signos construidos culturalmente e históricamente en tal sociedad. Podríamos entender también este *studium* como un mecanismo de construcción y perpetuación de la memoria social colectiva, que veremos más adelante.

Por fin, para Barthes analizar el *punctum* de una fotografía es lo mismo que “entregarse”, pues revela la percepción personal e individual del observador, y el hecho de que, muchas veces, hay fotografías que no “dicen nada” a un receptor de tal imagen. Es decir, el *punctum* y el *studium* no siempre coexisten en una misma foto.

70 *Idem*. Pág. 60.

71 BARTHES, Roland. 2011. *Opus cit.* Pág. 60-63.

3.3 La fotografía como *icono* y como *índice*

Susan Sontag afirma que recordar es ser capaz de evocar una imagen y, para eso, la imagen fija de la fotografía tiene mayor fuerza como recordatorio que la continuidad de la televisión, porque nuestra memoria se condensa en un solo marco referente. Así, los momentos más importantes de la historia contemporánea se identifican con imágenes concretas, como el miliciano de Robert Capa durante la guerra civil española, el beso de Doisneau al término de la segunda guerra mundial, como se ha dicho páginas atrás, la madre inmigrante con sus hijos de Dorothea Lange en la depresión norteamericana, la niña vietnamita con el cuerpo quemado por la bomba de napalm capturada por Nick Ut, los marines americanos con su bandera en Iwo Jima capturada por Rosenthal, o más recientemente, el impacto de los aviones contra las torres gemelas de Nueva York. Estas imágenes fotostáticas son instantes⁷² con los que resumimos un periodo de tiempo, un cambio social o un suceso histórico. Recordamos a partir de las fotografías, pero también en muchos casos recordamos las propias fotografías, como la fotografía de Manuel Barriopedro del intento del golpe de Estado del guardia civil Antonio Tejero en febrero de 1981, que es un recuerdo preciso del proceso de Transición española.

Hay algunas fotografías que trascienden a su propia esencia, el fin para el que fueron creadas, y se convierten en algo más, en iconos y símbolos que pasan a formar parte de la memoria colectiva. Estas fotografías son capaces de cambiar el curso de la historia y, en su camino por el tiempo, influyen en las vidas de sus protagonistas, en la de sus adeptos incondicionales, o tocan la de otras muchas personas para despertar, por un instante, los sentidos embotados por la rutina de lo cotidiano.⁷³

De esta manera, desde 1839, gran parte de la memoria del mundo se encuentra en las fotografías, en los documentos fotográficos. Treinta años después de su invención, su función ya era absolutamente documental y, en la década de 1870, era empleada como referencia en investigación policial, militar, edición, antropología, etnografía, arqueología, etcétera. En los primeros años del desarrollo fotográfico, el valor documental se consideró implícito a la imagen; no así el artístico, porque el debate se planteó desde la imitación a la realidad (reproducción de la naturaleza) y no desde la creatividad. El poeta Charles Baudelaire resaltó los valores documentales en su afán por negar el carácter artístico:

72 Aunque muchas fotografías son consideradas históricas por su valor documental, algunas de las arriba citadas, como muchas otras, sufrieron cambios en su ejecución, sea en la posproducción o en la escenificación de la imagen. Aun así, las consideramos relevantes en el proceso de la construcción de la memoria social colectiva en el siglo XX.

73 MATEOS, Miguel Ángel de Santiago. *Fotografía y Comunicación. La imagen como icono*, Madrid, Editorial Universitas, 2012. Pág.75.

[La fotografía] debe, por lo tanto, regresar a su auténtico deber, que es el sirviente de las ciencias y de las artes, pero una sirvienta muy humilde, como la imprenta y la estenografía, que ni han creado ni sustituido a la literatura. Que enriquezca con rapidez el álbum del viajero y ofrezca a sus ojos la precisión que le falte a su memoria, que adorne la biblioteca del naturalista, que aumente a los animales microscópicos, que reafirme incluso con algunas muestras las hipótesis del astrónomo; que sea, finalmente, la secretaria y el archivo de cualquiera que necesite en su profesión una exactitud material absoluta: hasta aquí, nada mejor puede decirse. Que salve del olvido las ruinas amenazadas, los libros, los grabados y los manuscritos que el tiempo devora, las cosas preciosas cuya forma va a desaparecer y que requieren un espacio en el archivo de nuestra memoria: por ello será agradecida y aplaudida.⁷⁴

En este sentido, la fotografía proporciona, desde su origen, documentos fidedignos. Los trabajos realizados con la cámara oscura fueron pensados como experimentos científicos, negocios y documentos con el deseo de reproducir la realidad, de querer mostrar, como hicieron pintores y grabadores, los fragmentos de la vida y del mundo. Se pretendió, entre otras cosas, la recuperación de instantes pasados de la manera más “verdadera” posible, y la captación de la realidad fue uno de los principales valores del daguerrotipo. Así, al conservar una fotografía, se conserva también la memoria, pues se rescata un fragmento de una realidad pasada capturada en un instante único e irrepetible.

Podríamos decir que las fotos convencionales son huellas filtradas, huellas codificadas que muestran el desajuste entre imagen y experiencia. La tecnología que interviene en la producción de la fotografía no es más que un saber acumulado. Todas las herramientas (una estilográfica, una cámara o un ordenador) y el conocimiento de su manejo no constituyen sino memoria aplicada. Se podría por tanto concluir que las huellas son las unidades de la memoria, su materia prima, y que la memoria, a su vez, es una intrincadísima estratificación de huellas.⁷⁵

En la misma línea de análisis que Peirce y Barthes realizan al estudio de los signos y los códigos de la imagen fotográfica, el francés Philippe Dubois⁷⁶ también discurre sobre el papel y el poder de las fotografías como lenguaje social. Dubois divide su análisis en tres puntos:

1. La fotografía como espejo de lo real (el discurso de la mimesis). El efecto de realidad ligado a la imagen fotográfica se atribuyó de entrada a la *semejanza* existente entre la foto y su referente. La fotografía, al comienzo, es percibida por el ojo natural como un “análogo” objetivo de lo real. Es por esencia mimética; **2. La fotografía como transformación de lo real (el discurso del código y la desconstrucción).** Pronto se manifestó una reacción contra ese ilusionismo del espejo fotográfico. El principio de realidad fue designado entonces como una pura “impresión”, un simple “efecto”. La imagen fotográfica, se intentaba demostrar, no es un

74 BAUDELAIRE, Charles. *El público moderno y la fotografía*, Obras Selectas, Madrid, Espasa Calpe, 2000.

75 FONTCUBERTA, Joan. 2012. *Opus cit.* Pág.58.

76 DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 2010.

espejo neutro sino útil de trasposición, de análisis, de interpretación, incluso de transformación de lo real, en el mismo sentido que el lenguaje, por ejemplo, y, como él, culturalmente codificado; **3. La fotografía como huella de un real (el discurso del *índex* y la referencia)**. Este movimiento de deconstrucción (semiológica) y de denuncia (ideológica) de la impresión de la realidad, por útil y necesario que haya sido, nos deja sin embargo un poco insatisfechos. Algo singular subsiste *a pesar de todo* en la imagen fotográfica, que la diferencia de los otros modos de representación: un sentimiento de realidad ineluctable del que uno no llega a desembarazarse a pesar de la conciencia de todos los códigos que allí están en juego y que han procedido a su elaboración. En la foto, dice Barthes en *La chambre claire*, “el referente se adhiere”, a pesar de todo. Frente a la imagen fotográfica, no se puede evitar lo que J. Derrida califica, en *La vérité en peinture*, de “proceso de atribución” por el cual inevitablemente se remite la imagen a su referente. Por eso es necesario proseguir el análisis, ir más allá de la simple denuncia del “efecto real”: es necesario interrogar según otros términos la ontología de la imagen fotográfica.⁷⁷

Con esta separación Dubois utiliza la idea de *índex* en oposición a las ideas de *símbolo* y lo que Peirce llama de *icono*. Para el francés el *icono* es la representación por semejanza, entre el referente y su representación; el *símbolo* sería la representación por convención general; y el *índex*, se muestra como la representación por contigüidad física del signo con su referente.

Estos planteamientos de Barthes, Peirce y Dubois sobre los códigos de la imagen fotográfica, y cómo éstos se articulan con el referente y el receptor, son muy esclarecedores para nuestro análisis, pues, como veremos en la segunda parte de este trabajo, muchas veces la representación puede substituir a la realidad, intencionalmente o no. Para Barthes, la fotografía es *primero índex* antes de ser *icono*, de esta manera el realismo no está en absoluto negado, sino desplazado.

Esta génesis automática ha trastocado radicalmente la psicología de la imagen. La objetividad de la fotografía le confiere un poder de credibilidad ausente de toda obra pictórica. Cualesquiera sean las objeciones de nuestro espíritu crítico, estamos obligados a creer en la existencia del objeto representado, es decir, vuelto presente en el tiempo y en el espacio. La fotografía tiene el beneficio de una transferencia de realidad de la cosa sobre su reproducción.⁷⁸

Dubois también afirma que si generalmente el discurso del siglo XIX sobre la imagen fotográfica es el de la semejanza, se podría decir, siempre globalmente, que el siglo XX insistió sobre todo en la idea de la transformación de lo real por la fotografía⁷⁹. Pierre Bourdieu, en *Un art moyen*, también apunta la idea de la imagen fotográfica (tanto *índex* como y/o lenguaje) como resultado de un convencionalismo social, planteando el problema de la

77 DUBOIS, Philippe. 2010. *Opus cit.* Pág. 20-21.

78 *Idem.* Pág. 31.

79 *Idem.* Pág. 32.

veracidad y la objetividad fotográfica:

Por lo general se está de acuerdo en que la fotografía es el modelo de la veracidad y la objetividad (...). Es demasiado fácil mostrar que esta representación social tiene la falsa evidencia de los preconceptos; de hecho, la fotografía fija un aspecto de lo real que no es otra cosa que el resultado de una selección arbitraria, y, en ese sentido, una transcripción: entre todas las casualidades del objeto, sólo se retienen las casualidades visuales que se dan en el instante y a partir de un punto de vista único; éstas son transcritas en blanco y negro. Si la fotografía es considerada como un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible, es porque se le ha asignado (desde el origen) unos *usos sociales* considerados “realistas” y “objetivos”. Y si se ha presentado inmediatamente con las apariencias de un “lenguaje sin código ni sintaxis”, en resumen de un “lenguaje natural”, es ante todo porque la selección que opera en el mundo visible es totalmente apropiada a su lógica, a la representación del mundo que se impuso en Europa desde el Quattrocento.⁸⁰

Para Dubois ésta es la concepción de la “naturalidad” de la imagen fotográfica claramente desnaturalizada, como de una cierta manera también lo propone Vilém Flusser⁸¹ en su *Filosofia da caixa preta*. La caja oscura fotográfica no es un agente reproductor neutro sino una máquina que produce efectos deliberados. Es, lo mismo que la lengua, un asunto de convención y un instrumento de análisis y de interpretación de lo real. La máquina no opera sin el humano y éste no hace fotografías sin la cámara.

De esta manera, las articulaciones de sentido en el lenguaje fotográfico están, de hecho, culturalmente determinadas y no se imponen como evidencia para todo receptor, pues su recepción necesita un aprendizaje de los códigos de lectura. Todos los hombres no son iguales ante la fotografía.

Así, la fotografía como *índex*, de la que hemos hablado en esta parte del trabajo, ya había sido definida por Peirce a finales del siglo XIX, como recuerda Dubois en su libro:

Las fotografías, y en particular las instantáneas, son muy instructivas porque sabemos que, en ciertos aspectos, se parecen exactamente a los objetos que representan. Por esta semejanza se debe en realidad al hecho de que esas fotografías han sido producidas en circunstancias tales que estaban físicamente forzadas a corresponder punto por punto a la naturaleza. Desde este punto de vista, pues, pertenecen a nuestra segunda clase de signos, los signos por conexión física [*índex*].⁸²

Esta especie de *pacto* entre la representación fotográfica y la veracidad del referente allí

80 BOURDIEU, Pierre. *Un art moyen*. París, Minuit, 1965, pág. 108-109.

81 FLUSSER, Vilém. 2011. *Opus cit.*

82 DUBOIS, Philippe. 2010. *Opus cit.* Pág. 47.

presentado, como insistimos, es culturalmente y socialmente construido ya desde el invento de este aparato en el siglo XIX. El hecho de que económicamente el mundo estuviese en acelerado desarrollo, sobre todo los grandes centros urbanos, y la sociedad burguesa fuera cada vez más grande e importante, fue determinante para la aceptación y la experimentación del nuevo aparato fotográfico.

Es necesario dejar claro que más que fijarse únicamente en la referencia, hay que señalar el mero hecho de que para que haya foto, es preciso que el objeto mostrado *haya estado allí en un momento dado del tiempo*⁸³. En este sentido, Dubois explica lo que llama de *conexión física* del *índex* y lo compara con otros tipos de huellas:

El punto de partida es pues la naturaleza técnica del procedimiento fotográfico, el principio elemental de la *huella luminosa* regida por las leyes de la física y de la química. En primer lugar la huella, la marca, el depósito (“un depósito de saber y de técnica” según la expresión de Denis Roche). En términos tipológicos, eso significa que la fotografía está emparentada con esa categoría de “signos” entre los que se encuentra también el humo (indicio de un fuego), la sombra (indicio de una presencia), la cicatriz (marca de una herida), la ruina (vestigio de lo que ha estado ahí), el síntoma (de una enfermedad), la huella de un paso, etc. Todos estos signos tienen en común “el hecho de ser realmente afectado por su objeto” (Peirce), de mantener con él “una relación de *conexión física*”. En este sentido, se diferencian radicalmente de los iconos (que se definen sólo por una relación de *semejanza*) y de los *símbolos* (que, como las palabras de la lengua, definen su objeto por una *convención general*).⁸⁴

Pero esta concepción de la fotografía como *índex* también presenta algunos aspectos particulares, como por ejemplo, la idea de que esta conexión física sólo ocurre en la fracción de segundo que antecede al disparo de la cámara. Es sólo en este instante que la fotografía, como define Dubois, será “pura indicialidad”. Es la misma idea en la que venimos insistiendo hasta aquí, el *valor culturalmente* añadido a la foto.

(...) se observará también que el principio de la huella, por esencial que sea, sólo marca un *momento* en el conjunto del proceso fotográfico. En efecto, antes y después de ese momento del registro “natural” del mundo sobre la superficie sensible hay, de una y otra parte, gestos absolutamente “culturales”, codificados, que dependen por completo de opciones y decisiones humanas (*antes*: elección del tema, del tipo de aparato, de la película, del tiempo de exposición, del ángulo de visión, etcétera – todo lo que prepara y culmina en la decisión última del disparo - ; *después*: todas las elecciones se repiten en ocasión del revelado y del tiraje; la foto entra en los circuitos de difusión, siempre codificados y culturales – prensa, arte, moda, porno, ciencia, justicia, familia ...). Es por tanto sólo *entre* dos series de códigos, únicamente durante el instante de la exposición propiamente dicha, que la foto puede ser

83 BARTHES, Roland. 2011. *Opus cit.*

84 DUBOIS, Philippe. 2010. *Opus cit.* Pág. 48.

considerada como un puro acto-huella (un “mensaje sin código”). Es ahí, *pero ahí solamente*, que el hombre no interviene y no puede intervenir so pena de cambiar el carácter fundamental de la fotografía. Hay ahí una falla, un instante de olvido de los códigos, un *índex* casi puro. Este instante, por cierto, no habrá durado más que una fracción de segundo y será en seguida tomado y recuperado por los códigos, que ya no lo soltarán (esto para relativizar el poder de la Referencia en fotografía), pero al mismo tiempo, este instante de “pura indicialidad”, por ser constitutivo, no carecerá de consecuencias teóricas.⁸⁵

Este apoderamiento cultural de los códigos de la imagen fotográfica, señalado por Dubois, es justamente donde reside toda la articulación de la fotografía como lenguaje y es de ahí también de donde viene el poder de la imagen a la hora de no sólo representar realidades, sino también crearlas a partir de objetivos, una vez más, culturalmente y socialmente determinados (como veremos en la segunda parte de este trabajo doctoral).

Por fin, Peirce definió la oposición entre el *índex* y el *icono* afirmando que: el *índex* implica pues una especie de *icono*, aunque sea un *icono* de un tipo particular, y no es la semejanza que él tiene con el objeto lo que constituye un signo, sino su modificación real por el objeto. Es decir, la oposición entre *icono* e *índex* no es en absoluto exclusiva: lo importante en el *icono* es la semejanza con el objeto, como hemos visto, ya sea que éste exista o no. Lo importante en el *índex* es que el objeto exista realmente y que sea contiguo del que emana, ya sea que éste se parezca o no a su objeto. Es decir, de acuerdo con Peirce y Dubois, puede haber perfectamente *iconos* indiciales o *índex* icónicos⁸⁶.

⁸⁵ *Idem*. Pág. 49.

⁸⁶ DUBOIS, Philippe. 2010. *Opus cit.* Pág. 59.

4. Fotografía, Memoria e Historia: relaciones y percepciones

Lo que la fotografía muestra ha sido rescatado de la devastación del tiempo, mientras que lo que escapó a su mirada, se ha perdido para siempre en el vértigo del olvido.

Publio López Mondéjar

Las relaciones entre estos tres elementos, Fotografía, Memoria e Historia, es relativamente reciente, pero es cada vez más investigada y hay trabajos muy relevantes sobre el tema, como venimos señalando hasta aquí. Un trabajo esclarecedor es el del brasileño Boris Kossoy, que ilumina la relación entre *Fotografia & História*. En este trabajo, el autor reflexiona acerca de la utilización de la fotografía en la investigación histórica, después de enfrentar un rechazo inicial. Él cree que siempre hubo un cierto prejuicio en cuanto a la utilización de la fotografía como fuente histórica o instrumento de pesquisas y apunta las dos razones que le llevaron a creer en esto:

A primeira é de ordem cultural: apesar de sermos personagens de uma “civilização da imagem” - e neste sentido alvos voluntários e involuntários do bombardeio contínuo de informações visuais de diferentes categorias emitidas pelos meios de comunicação -, existe um aprisionamento multissecular à tradição escrita como forma de transmissão do saber, como bem esclarecia Pierre Francastel décadas atrás; nossa herança livresca predomina como meio de conhecimento científico. A fotografia é, em função dessa tradição institucionalizada, geralmente vista com restrições. A segunda razão decorre da anterior e diz respeito à expressão. A informação registrada visualmente configura-se num sério obstáculo tanto para o pesquisador que trabalha no museu ou arquivo como ao usuário que frequenta essas instituições. O problema reside justamente na sua resistência em aceitar, analisar e interpretar a informação quando esta não é transmitida segundo um sistema codificado de signos em conformidade com os cânones tradicionais da comunicação escrita.⁸⁷

Como hemos visto en el capítulo anterior, la aparición y posterior utilización de la fotografía en la prensa incorporó a la sociedad otra manera de ver el mundo y de representar lo *real*. En

87 KOSOY, Boris. *Fotografia e Historia*, Sao Paulo, Ateliê Editorial, 2009. Pág. 30. En traducción libre: La primera es cultural: aunque seamos personajes de una “civilización de la imagen” - y en este sentido objetivos voluntarios e involuntarios de un bombardeo constante de informaciones visuales de distintas categorías emitidas por los medios de comunicación -, existe un encarcelamiento durante siglos a la tradición escrita como forma de transmisión del saber, como bien esclarece Pierre Francastel décadas atrás; nuestra herencia libresco predomina como medio de conocimiento científico. La fotografía es, en función de esta tradición institucionalizada, generalmente vista con restricciones. La segunda razón se deduce de la anterior y se refiere a la expresión. La información registrada visualmente está configurado en un serio obstáculo tanto para el investigador que trabaja en el museo o archivo como el usuario que frecuenta estas instituciones. El problema está justamente en su resistencia en aceptar, analizar e interpretar la información visible cuando ésta no es transmitida de acuerdo con un sistema codificado de signos en conformidad con los cánones tradicionales de la comunicación escrita.

aquél entonces, a partir del surgimiento del fotoperiodismo, se empezó a utilizar el término de *ojo de la historia* (expresión utilizada por el fotógrafo americano Matthew Brady en la Guerra de Secesión) para definir el papel de la fotografía en tales sociedades. El historiador británico Raphael Samuel⁸⁸ afirma que cuando la historia oral apareció en el estudio de la historia, en 1968 o 69 en Inglaterra, él y otros historiadores se habían aferrado a ella, así como a la fotografía, por el mismo motivo: “porque creíamos que sin ella la historia estaba muerta”⁸⁹.

En conjunto, para la nueva ola de historia social, el descubrimiento de la fotografía fue un acontecimiento sobredeterminado; no es de extrañar que la adoptase de forma generalizada e inmediata. Estaba en sintonía con la búsqueda de documentos “humanos”, una de las contraseñas de la “historia viva” tanto entonces como ahora. También respondía a nuestro insaciable apetito por la inmediatez, permitiendo que nos convirtiéramos, de forma no sólo literal sino también metafórica, en testigos oculares del acontecimiento histórico. Anunciaba, además, una nueva intimidad entre los historiadores y su materia de estudio. Aunque sin llegar al extremo de permitírnos espíar el pasado pegando el oído a la pared (papel que no tardaría en asumir el testimonio oral), al menos nos dejaba verlo, como se dice en lenguaje de la calle “tal como era”. Otro de los objetivos que parecía poner a nuestro alcance fue el de dar nombre y rostro a la multitud que hasta entonces había sido anónima, a aquellas “masas” que la nueva ola de historia social se había propuesto rescatar del “olímpico desdén” de la posteridad. Dada la veracidad de sus escenarios y su predilección por la esfera privada en detrimento de la pública, la fotografía también resultaba especialmente atractiva para aquellos de nosotros que queríamos salir del universo de motines y disturbios – la imponente topografía de *La formación de la clase obrera en Inglaterra*, de E. P. Thompson – y dar mayor relevancia a lo que se denominaba (no sin una leve nota de condescendencia) la gente “común” y la vida “cotidiana”.⁹⁰

Samuel, un poco más adelante en su libro, va a afirmar que la utilización de la fotografía como objeto de estudio de la historiografía nos permite contemplar el siglo XIX con los ojos del siglo XX⁹¹, por ejemplo.

Para intentar entender un poco mejor la relación de la fotografía con la Historia y la construcción de la *memoria*, primeramente tendremos que definirlo. El concepto de *memoria* como objeto de estudio en el campo de la Historia es relativamente reciente, es propuesto por primera vez por la escuela francesa de los *Annales* en los años de 1970. Este movimiento de historiadores denominado la *Historia Nueva* propone un análisis historiográfico a partir de los vencidos u olvidados, es decir, propone una individualización de la Historia en contra de una Historia generalista que presenta la visión de los vencedores. En este movimiento el foco del estudio histórico es la Historia a largo plazo, o sea, una historia en que la duración del período

88 SAMUEL, Raphael. 2008. *Opus cit.*

89 *Idem.* Pág. 374.

90 SAMUEL, Raphael. 2008. *Opus cit.* Pág. 377.

91 *Idem.* Pág. 380.

analizado extrapola el factual, es un proceso lento y continuo, como los estudios de la Historia social, económica y cultural. Esta idea germinó en Italia y en Francia, donde empezó este movimiento historiográfico que fue conocido como *microhistoria*. Esta corriente historiográfica fue representada principalmente por los trabajos de Jacques Le Goff, o Georges Duby entre los medievalistas y el italiano Carlo Ginzburg.

Así, Jacques Le Goff⁹² define la *memoria* como la propiedad de conservar ciertas informaciones, propiedad que se refiere a un conjunto de funciones psíquicas que permite al individuo actualizar impresiones o informaciones pasadas, o reinterpretadas como pasadas. De esta manera el estudio de la memoria pasa por la Psicología y hasta la Neurofisiología, con cada aspecto suyo interesando a una ciencia distinta. En nuestro estudio nos ocuparemos de la memoria social y cultural, pues las consideramos uno de los medios fundamentales para abordar los problemas del tiempo y de las construcciones y transformaciones históricas.

Es innegable que la memoria está en los propios pilares de la Historia confundiéndose con el documento, el monumento y la oralidad. En el campo de la Filosofía, la Sociología y la Antropología y, sobre todo, en el del Psicoanálisis, los estudios sobre la memoria individual y colectiva ya estaban avanzados cuando los historiadores empezaron a utilizar la memoria como objeto de estudio. Fue el fundador del Psicoanálisis y uno de los iconos de la modernidad, Sigmund Freud, quien en el siglo XIX inició amplios debates sobre la memoria humana, señalando su carácter selectivo: esto es, el hecho de que recordamos cosas de forma parcial, a partir de estímulos externos, y escogemos qué recordar. Freud distinguió la memoria de una simple acumulación de recuerdos: para él, nuestra mente no es un museo o un depósito estático listo para ser revisitado. En este punto vuelve a Platón que, ya en la Antigüedad, presentaba, equivocadamente, la memoria como un bloque de cera donde los recuerdos quedaban impresos. Aunque en cierto modo podemos hacer una analogía entre estos “bloques” de cera y el revelado fotográfico, donde las imágenes que se “graban” son, en primer lugar, el recuerdo personal del fotógrafo, y en segundo lugar, pueden ser también (dependiendo del “registrado” y de su utilización) el soporte de un recuerdo perteneciente a un grupo o una sociedad. De esta manera dicha fotografía se insertaría como soporte del recuerdo social y de la memoria colectiva.

92 LE GOFF, Jacques. *Historia e memória*, Editora Unicamp, Campinas, 1994.

Volviendo a la utilización de la memoria como objeto de estudio por los historiadores, cuando éstos comenzaron a utilizarla como objeto de la Historia, el principal campo trabajado era el de la Historia Oral. En esta área, muchos estudiosos se preocuparon en ver las formas de la memoria y en cómo ésta actúa sobre nuestra comprensión del pasado y del presente. Para teóricos como Maurice Halbwachs⁹³ existe incluso una clara distinción entre la memoria colectiva y la memoria histórica: mientras existe, según él, una Historia, existen muchas memorias. Por otro lado, además de que la Historia representa hechos distantes, la memoria, para él, actúa sobre lo que fue vivido. En este sentido no sería posible trabajar la memoria como documento histórico. Esta posición todavía es muy contestada hoy en día. Antonio Montenegro⁹⁴, por ejemplo, considera que a pesar de haber una distinción entre Historia y memoria, estas son inseparables, pues si la Historia es una construcción que rescata el pasado desde el punto de vista social, es también un proceso que encuentra paralelos en cada individuo por medio de la memoria. A este respecto, discordamos de Montenegro pues creemos que la utilización de la fotografía como documento e instrumento de memoria puede ser responsable de actualizar las interpretaciones del pasado reciente sin haberlo vivido en persona necesariamente.

Cuando vemos a un amigo del que la vida nos ha separado, al principio, al retomar el contacto con él, sentimos cierta pena. Pero enseguida, después de evocar juntos diversas circunstancias de las que se acuerda cada uno, que no son las mismas a pesar de referirse a los mismos hechos, en general, ¿no conseguimos pensar en ellas y recordarlas en común, y los hechos pasados no adquieren más relieve, no creemos revivirlas con más fuerza, porque ya no somos los únicos que se los imaginan, y porque las vemos ahora, como las vimos en su momento, cuando las veíamos, a la vez que con nuestros ojos, con los de otro? Pero nuestros recuerdos siguen siendo colectivos, y son los demás quienes nos los recuerdan, a pesar de que se trata de hechos en los que hemos estado implicados nosotros solos. Esto se debe a que en realidad nunca estamos solos. No hace falta que haya otros hombres que se distingan materialmente de nosotros, ya que llevamos siempre con nosotros y en nosotros una determinada cantidad de personas que no se confunden.⁹⁵

De esta manera acreditamos que la memoria no es únicamente individual, y es en este sentido en el que vamos a trabajar la memoria en esta investigación: la memoria colectiva, que es la forma de mayor interés para los historiadores y donde actúa la fotografía en su construcción.

93 HALBAWCHS, Maurice. En *Dicionário de conceitos históricos*, SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. São Paulo, Editora Contexto, 2005. Pág. 275.

94 *Idem*.

95 HALBAWCHS, Maurice. *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004. Pág. 26.

4.1 El problema de la memoria colectiva

La interdisciplinariedad en las Ciencias Sociales cambió la percepción de la memoria colectiva ya a partir de Maurice Halbwachs en 1950. El estudio de la memoria colectiva pasó a interconectar la Psicología Social, la Antropología y la Etno-historia. Por añadidura, fue a partir de este periodo cuando la *Nueva Historia*, como hemos visto antes, buscó crear una Historia científica con base en la memoria colectiva, principalmente considerando también la importancia de la memoria para la definición de identidad.

Podemos decir que la memoria colectiva está compuesta por los recuerdos vividos por el individuo, o por aquellos que le fueron transferidos externamente (es decir, socialmente), pero que no le pertenecen solamente a él, sino que son entendidos como propiedad de una comunidad o un grupo.

Inicialmente, este tipo de memoria tenía algunas características específicas: la primera de ellas es que gira casi siempre en torno a recuerdos de la vida cotidiana del grupo, como catástrofes naturales, fuertes lluvias, buena o mala cosecha; casi nunca haciendo referencia a hechos históricos valorados por la historiografía; tiende a idealizar el pasado. En segundo lugar, la memoria colectiva fundamenta la propia identidad del grupo o la comunidad, que suele apoyarse en un suceso considerado fundacional, simplificando el resto del pasado. Así, ella simplifica también la noción del tiempo, haciendo solamente grandes diferenciaciones entre el presente (“nuestros días”) y el pasado (“antiguamente”, por ejemplo). Asimismo, más que en fechas, la memoria colectiva se basa en imágenes y paisajes, siendo la fotografía un instrumento para alimentar esta memoria colectiva.

En este sentido es imposible intentar definir este concepto sin utilizar las reflexiones de Maurice Halbwachs⁹⁶ acerca de la *memoria colectiva* (la primera edición de su libro homónimo fue lanzado en 1950). Maurice fue un precursor de este campo de análisis y también deja clara la diferencia entre la memoria colectiva y la individual, señalando que éstas muchas veces se superponen y se mezclan entre sí:

Todavía no nos hemos acostumbrados a hablar de la memoria de un grupo, ni siquiera metafóricamente. Parece como si dicha facultad sólo pudiera existir y durar en la medida en

96 HALBAWCHS, Maurice. 2004. *Opus cit.*

que esté asociada a un cuerpo o cerebro individual. Supongamos, no obstante, que los recuerdos tengan dos formas de organizarse y pueden agruparse en torno a una persona definida, que los vea desde su punto de vista o se repartan dentro de una sociedad mayor o menor, de la que sean imágenes parciales. Por lo tanto, habría memorias individuales y, por decirlo de algún modo, memorias colectivas. Dicho en otras palabras, el individuo participaría en dos tipos de memorias. Pero según participe en una u otra, adoptaría actitudes muy distintas e incluso contrarias. Por una parte, en el marco de su personalidad, o de su vida personal, es donde se producirían sus recuerdos: los que comparte con los demás sólo lo vería bajo el aspecto que le interesase distinguiéndose de ellos. Por otra parte, en determinados momentos sería capaz de comportarse simplemente como miembro de un grupo que contribuye a evocar y mantener recuerdos impersonales, en la medida en que éstos interesen al grupo. Si estas dos memorias interfieren una sobre la otra a menudo, concretamente, si la memoria individual puede respaldarse en la memoria colectiva, situarse en ella y confundirse momentáneamente con ella para confirmar determinados recuerdos, precisarlos, e incluso para completar algunas lagunas, no por ello dicha memoria colectiva sigue menos su propio camino, y toda esta aportación exterior se asimila y se incorpora progresivamente a sus sustancia. La memoria colectiva, por otra parte, envuelve las memorias individuales, pero no se confunde con ellas. Evoluciona según sus leyes, y si bien algunos recuerdos individuales penetran también a veces en ella, cambian de rostro en cuanto vuelven a colocarse en un conjunto que ya no es una conciencia personal.⁹⁷

De esta manera, el propio olvido pasa a ser también un aspecto relevante para la comprensión de la memoria de grupos y comunidades, pues muchas veces es voluntario, señalando la voluntad del grupo de ocultar determinados hechos. Así, la memoria colectiva reelabora y reinterpreta constantemente los hechos pasados.

Siguiendo con Le Goff, para éste los materiales de la memoria colectiva, los documentos, son también *monumentos* en la medida en que, además de simple descripción, traducen valores, ideas, tradiciones y comportamientos que permiten recuperar formas de ser y de actuar de los distintos grupos sociales en diversas épocas históricas. Del mismo modo, también opera sobre las representaciones que de ellos, todavía en los días actuales, perduran y actúan como elemento de cohesión social para sus descendientes. A partir de esta perspectiva, entendemos la memoria colectiva como el pasado que se perpetuó y que todavía vive en la conciencia colectiva de un grupo o sociedad.

Otro aspecto importante de la relación entre la memoria y la Historia, está en el hecho de que ésta trabaja con el pasado “sancionado” para y por la sociedad, mientras que para la memoria lo principal es la reacción que el hecho causa en el individuo. La memoria rescata lo que está sumergido, sea del individuo o del grupo, y la Historia trabaja con lo que la sociedad ha sacado a la luz. Montenegro señala que la dificultad de utilizar los testimonios orales como

97 HALBAWCHS, Maurice. 2004. *Opus cit.* Pág. 52-53.

fuelle de la Historia está en el hecho de que son fuentes construidas por la memoria, y ésta reelabora la realidad vivida a través de la imaginación. En este sentido entendemos que esta selectividad e individualización de la construcción de la memoria es inherente a este documento.

Podemos denominar recuerdos a muchas representaciones que se basan, al menos en parte, en testimonios y razonamientos. Pero, en tal caso, la parte social o histórica que hay en la memoria de nuestro propio pasado, es mucho más amplia de lo que pensábamos. Ya que, desde la infancia y gracias al contacto con los adultos, hemos adquirido muchos modos de reencontrar y precisar muchos recuerdos que, de otro modo, habríamos olvidado total o parcialmente.⁹⁸

Para Halbwachs no basta con reconstruir la noción histórica de un acontecimiento que seguramente se ha producido, aunque no conservemos ninguna impresión de él, para componer un recuerdo con todas las piezas. Más adelante deja una pregunta que responderá con posterioridad: ¿Basta con que recomponga el marco histórico de este hecho para poder decir que he recreado su recuerdo? Si no hay realmente ningún recuerdo personal del hecho, y si limitamos la noción histórica a la que se reduce el “ser social”, se desprendería la consecuencia lógica. Según Maurice, “un marco vacío no puede rellenarse sólo, lo que intervendría es el *saber abstracto*, no la memoria”⁹⁹. A este respecto hicimos la observación inicial de la condición de este autor en esta tesis, y acreditamos que la fotografía actúa socialmente.

Otro ejemplo de la construcción de la memoria lo tenemos, por ejemplo, en las sociedades sin cultura escrita donde la actitud de recordar es constante y la memoria colectiva confunde Historia y mito. En tales sociedades existen especialistas en memoria que tienen el importante papel de mantener la cohesión del grupo. Podemos observar lo que representa la memoria colectiva de un grupo analizando el caso concreto de los *griots* de África Occidental entre ciudadanos de países como Gambia, por ejemplo. Los *griots* son especialistas responsables de la memoria colectiva de sus tribus y comunidades. Conocen las crónicas de su pasado y tienen la capacidad de narrar hechos hasta tres días sin repetirse. Cuando los *griots* recitan la historia ancestral de su grupo, la comunidad escucha con formalidad. Tales maestros de la narrativa son ejemplos de cómo la tradición oral y la memoria pueden enriquecer el estudio de la Historia. De esta manera, concluimos que la construcción de la memoria colectiva de un grupo

98 HALBAWCHS, Maurice. 2004. *Opus cit.* Pág.71.

99 *Idem.* Pág. 72.

es distinta de la construcción de su Historia, pues la memoria se articula sobre recordar y olvidar.

El escritor afro-americano Alex Haley¹⁰⁰ dedicó su monumental investigación en tres continentes a buscar el pasado de su familia a partir de las memorias transmitidas de generación en generación, desde el primer miembro de su familia que llegó a América como esclavo. No obstante, lo más importante de este estudio para nuestra investigación es que Haley trabajó con los *griots* en Gambia, y difundió en Occidente un ejemplo de cómo una sociedad sin escritura piensa y articula su memoria de grupo. Las comunidades tradicionales de Gambia, los “hombres sabios”, afirmaban que la ascendencia de todas las personas remontaba necesariamente a un tiempo en que no existía la escritura. En aquél entonces la memoria humana se consideraba la única forma de conseguir información sobre el pasado. La oralidad del pasado a través de la memoria colectiva es una actitud delante de la realidad y no la ausencia de una habilidad, en este caso la de escribir.

En consecuencia, la interpretación de lo real y su perpetuación histórica, son determinadas por los grupos o sociedades en los que están insertos. Para esclarecer esta articulación de la memoria colectiva, o de grupos, con la individual y personal, volveremos a Halbwachs una vez más, lo que nos servirá para afirmar nuestro marco teórico en lo referente a la construcción de la memoria social colectiva.

Consideramos ahora la memoria individual. No está totalmente aislada y cerrada. Muchas veces, para evocar su propio pasado, un hombre necesita recurrir a los recuerdos de los demás. Se remite a puntos de referencia que existen fuera de él, fijados por la sociedad. Es más, el funcionamiento de la memoria individual no es posible sin estos instrumentos que son las palabras e ideas [aquí añadiría también la imagen fotográfica], que no ha inventado el individuo, sino que le viene dadas por su entorno. Bien es cierto que sólo nos acordamos de lo que hemos visto, hecho, sentido o pensado en un momento dado, es decir, que nuestra memoria no se confunde con la de los demás. Está limitada de forma bastante rigurosa en el espacio y en el tiempo. La memoria colectiva también lo está: pero sus límites no son los mismos. Pueden estar más afianzados y también más alejados. Durante el curso de mi vida, el grupo nacional del que formaba parte fue el teatro de determinados hechos de los que digo acordarme, pero sólo los conocí por los periódicos o los testimonios de quienes estuvieron directamente implicados en ellos. Ocupan un lugar en la memoria de la nación. Pero no asistí a ellos en persona. Cuando los evoco, he de remitirme totalmente a la memoria de los demás, que no viene a completar o reforzar la mía, sino que es la fuente única de lo que deseo repetir. Muchas veces no los conozco ni mejor ni de un modo distinto que lo hechos antiguos, que se produjeron antes de que yo naciese. Llevo conmigo un bagaje de recuerdos históricos, que puede aumentar conversando o leyendo [o, una vez más, con las fotografías]. Pero se trata de

100 HALEY, Alex. *Negras raízes*, Sao Paulo, Editora Circulo do Livro, sin fecha.

una memoria que he copiado y no es la mía. En el pensamiento nacional, estos hechos han dejado una profunda huella, no sólo porque las instituciones han sido modificadas por ellos, sino porque la tradición sigue estando muy viva en una u otra región del grupo, partido político, provincia, clase profesional, o incluso en una u otra familia y en determinados hombres que han conocido personalmente a los testigos. Para mí son nociones, símbolos; se me presentan bajo una forma más o menos popular; puedo imaginármelo; me resulta totalmente imposible acordarme de ellos. Una parte de mi personalidad está implicada en el grupo, de tal modo que nada de lo que se ha producido, en la medida en que yo formo parte de él, nada de lo que le preocupó y transformo antes de que yo entrase en él, me es completamente ajeno. Pero si quisiese reconstituir íntegramente el recuerdo de dicho acontecimiento, tendría que juntar todas las reproducciones deformadas y parciales de que es objeto entre todos los miembros del grupo. Y a la inversa, mis recuerdos personales son sólo míos, están sólo en mí.¹⁰¹

Aunque Halbwachs no la cita en ningún momento en su libro, la fotografía es un instrumento dado por el entorno, como lo son, de acuerdo con él, las palabras e ideas. De esta forma, como instrumento o herramienta, consideramos el papel jugado por la imagen fotográfica como lenguaje en esta construcción de la memoria, como uno de estos agentes sociales externos que determinan la memoria personal y la colectiva.

En este sentido, creemos que esa construcción de la memoria social colectiva en el siglo XX pasa inevitablemente por los distintos medios de comunicación que fueron surgiendo a lo largo de este siglo, como el desarrollo técnico y estilístico de la fotografía, el cine, los periódicos y revistas y, más recientemente, la televisión. Nosotros nos ocuparemos de la fotografía como principal colaborador para la construcción de la memoria colectiva de la sociedad española y brasileña sobre las dictaduras y transiciones políticas.

Para concluir, el filósofo Gustavo Bueno¹⁰² no cree en la existencia de una memoria histórica. Para él, “esta memoria histórica tiende a ser una memoria histórica total, que se aproxima a lo que pudiera ser la memoria eterna de quien vive las cosas *tota simul et possessio*. Pero este sujeto abstracto, receptáculo de la memoria histórica no existe, es un sujeto metafísico. No hay memoria histórica. La Historia, sencillamente, no es memoria, ni se constituye por la memoria”. Sin embargo la crítica de Gustavo Bueno no se sostiene en un rechazo filosófico, sino político. Nos quedaremos con la idea de Pierre Vidal-Naquet cuando afirma que “la memoria no es la historia (...). Entre la memoria y la historia puede haber tensión, incluso oposición. Pero una historia (...) que no integrara la memoria o más bien las memorias, que no

¹⁰¹ HALBAWCHS, Maurice. 2004. *Opus cit.* Pág. 54-55.

¹⁰² Citado en HALBAWCHS, Maurice. En *Dicionário de conceitos históricos*, SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. Editora Contexto, São Paulo, 2005, pág. 276.

diera cuenta de las transformaciones de la memoria, sería una historia bien pobre”.

De esta manera, como hemos visto antes, a partir de la revolución visual propuesta por la inserción masiva de la fotografía y de su lenguaje en las sociedades modernas del siglo XX y por su articulación con la construcción de la memoria, que hemos visto aquí, se sentaron las bases para el surgimiento de un nuevo sujeto histórico que Luis Calvo¹⁰³ va a llamar *homo photographicus*, como veremos en seguida.

4.2 El *homo photographicus*

Como hemos analizado, el surgimiento del aparato fotográfico y de la imagen fotográfica cambió o ayudó a cambiar diversos aspectos culturales y sociales. A partir de la idea de que el valor de una fotografía le es atribuido después de la toma fotográfica, ésta fue desarrollándose en el seno de la revolución industrial capitalista, y acompañó las principales transformaciones y eventos del mundo desde su aparición a finales del decenio de 1830. Aunque los debates acerca de este invento fueron muchos, como hemos visto, todavía es objeto de nuevas interpretaciones y nuevos usos, siendo de extrema relevancia para la comprensión del pasado reciente.

La idea del surgimiento de un nuevo *ser social* propuesta por Luis Calvo Calvo y Josep Mañá Oller¹⁰⁴ reflexiona acerca del “homo photographicus”, con el objetivo de reflejar una situación cada vez más evidente en las sociedades modernas. Este nuevo hombre se construye de manera que el cuerpo social articula y proporciona discursos continuados a partir y alrededor de la imagen fotográfica. Esta interpretación surge desde una perspectiva del análisis antropológico de la imagen fotográfica, como su contribución a los estudios en este campo del saber, el de la antropología visual.

Como ya se ha apuntado, la antropología ha hecho un uso considerable de la fotografía: el

¹⁰³ CALVO CALVO, Luis y OLLER MAÑÁ, Josep. *El valor antropológico de la imagen. ¿hacia el “homo photographicus?”*; en NARANJO, Juan. *Fotografía, Antropología y Colonialismo*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2006.

¹⁰⁴ CALVO CALVO, Luis y OLLER MAÑÁ, Josep. 2006. *Opus cit.*

antropólogo la ha utilizado en sus estudios de campo y reflexiones posteriores, en la creación de fondos gráficos y en la investigación de todos los valores culturales implicados en cualquier imagen. La aproximación entre ambas materias ha permitido la constitución de una nueva rama de estudio: la antropología visual. (...) Varios estudios indican esta nueva línea de interacción mutua en la que la fotografía, a partir del análisis antropológico, ha dejado de ser considerada meramente un *medio* para devenir un *elemento mediático*. Dicha consideración del hecho fotográfico y de la fotografía comporta que este medio expresivo se inscriba a un tiempo en los elementos configurados y vehiculizadores del universo simbólico y ritual de nuestra sociedad, tanto creando el imaginario del *mass-media* como apropiándose. En este sentido, hay que tener en cuenta que entre Sociedad y Fotografía se establece una retroalimentación continuada que nutre a ambas de modo instantáneo.¹⁰⁵

De esta manera, este nuevo hombre es esencialmente histórico y activo, puesto que se articula entre el presente y el pasado a través de esta dualidad plasmada en la imagen fotográfica una vez que ésta, junto con la fotografía, son construidas a partir de signos y códigos históricamente establecidos, como hemos visto antes.

Las fotografías presentan una dualidad inherente a su uso o captura, a la vez que evocan la ausencia afirman la presencia. La imagen plasmada en una fotografía significa que ocurrió, en un pasado. El tiempo de una toma fotográfica es igual a un parpadeo. Por lo tanto, la escena o el objeto fotografiado pertenecen al pasado, a la historia, pero a través de la fotografía sabemos que en algún momento *esto ha pasado así*.

Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo. Las cámaras comenzaron a duplicar el mundo en momentos en que el paisaje humano empezaba a sufrir un vertiginoso ritmo de cambios: mientras se destruye un número incalculable de formas de vida biológica y social en un breve periodo, se obtiene un artefacto para registrar lo que está desapareciendo. [...] Una fotografía es a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia.¹⁰⁶

Otro aspecto muy relevante para nuestro análisis es el papel desarrollado por la fotografía como documento antropológico a la hora de interpretar y conocer el mundo y sus habitantes sin la necesidad de desplazarse a rincones remotos o peligrosos. Estas imágenes satisfacían la curiosidad al desconocido. Además, junto con otros usos de la fotografía, contribuían para crear un mundo imaginado, donde uno se reconoce como individuo a partir de la comparación con el *otro*. El antropólogo ha utilizado la fotografía en sus estudios de campo y reflexiones posteriores, en la creación de fondos gráficos y en la investigación de todos los valores culturales implicados en cualquier imagen, alimentando el imaginario y construyendo

¹⁰⁵ *Idem*. Pág. 210.

¹⁰⁶ SONTAG, Susan *Sobre la fotografía*, Barcelona, Debolsillo, 2010. Pág. 25.

realidades y percepciones sobre el mundo.

Este soporte mecánico del campo de observación amplía las posibilidades de análisis crítico, ya que el registro de la cámara aporta un factor de control a la observación visual. No sólo supone un control de la memoria visual, sino que permite un riguroso examen de la posición y la identificación en un evento cultural pluriforme y cambiante. [...] Las fotografías son registros precisos de la realidad material.¹⁰⁷

Hay que insistir en que el diálogo propuesto por la imagen fotográfica está basado en tres pilares igualmente importantes: el fotógrafo, el objeto fotografiado, y el receptor de la imagen producida. Ya hemos analizado antes y, seguiremos haciéndolo en los próximos apartados de este trabajo, las articulaciones entre estos tres aspectos de la fotografía. Aunque creemos que es importante subrayar aquí el papel desarrollado por las imágenes fotográficas a la hora de ser soporte de la memoria en las sociedades del siglo XX.

Posteriormente, en la segunda parte de esta tesis doctoral, entraremos en el marco histórico de nuestro análisis (las dictaduras y transiciones políticas ocurridas en Brasil y España) para investigar más detenidamente la articulación de la imagen fotográfica como herramienta política a la hora de construir realidades con el objetivo de obtener el control social, y también de rechazar estas realidades institucionalmente construidas.

5. Breves observaciones o la fotografía como *memoria materializada*

Como hemos visto hasta aquí, la fotografía surgió en el momento en que el mundo occidental del siglo XIX estaba en pleno proceso de transformaciones sociales, económicas y de desarrollo de los nacionalismos pero, además de esto, estaba cada vez más volcado en la necesidad de la substitución de lo humano por la máquina. El gran logro de Daguerre y Niépce fue el de perpetuar la imagen registrada por la cámara oscura¹⁰⁸. El mundo occidental burgués

107 COLLIER JR, John. *Antropología visual. La fotografía como método de investigación*; en NARANJO, Juan. *Fotografía, Antropología y Colonialismo*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2006. Pág. 177.

108 Ya se habían inventado diversos aparatos fotosensibles desde el siglo XVI, aunque sin lograr nunca la

asumió la fotografía como el espejo de lo real y, a partir de eso, a principios del siglo XX ya eran sociedades visualmente construidas a partir de las imágenes tomadas. El mundo pasa a ser cada vez más “pequeño”. Las distancias geográficas ya no eran obstáculos para que un europeo pudiese mirar a los ojos a un indígena brasileño, o para ver cómo eran los conflictos armados en el mismo campo de batalla, sin tener que ir a las guerras por sí mismo y empuñar armas. La fotografía ocupó un lugar en las sociedades que no era ocupado por ningún otro medio de representación de lo real. La pintura nunca pudo alcanzar la verosimilitud con lo real mientras que la fotografía ya nace con esta intención, recortar realidades. No obstante, como veremos más adelante, este recorte fotográfico es construido técnica, social e ideológicamente a partir de un contexto histórico determinado.

Al utilizar la fotografía como documento de análisis histórico es indispensable hacer una investigación sobre el contexto social, económico y político en que son creadas las imágenes, pero sobre todo, hay que investigar cómo son utilizadas e interpretadas posteriormente. Como hemos visto, la fotografía nunca puede ser comprendida como representación imparcial, pues el fotógrafo encuadra el tema en la foto y al hacerlo, él lo fragmenta a partir de su experiencia y su bagaje cultural. Además, a través de la reproductibilidad técnica de la fotografía, ésta puede tener diversos caminos: prensa, revista, libros, exposiciones, etc., pero siempre obedeciendo la ideología del presente. Así, lo que hemos intentado aclarar en esta parte del trabajo es que tan importante es el factor humano del fotógrafo en el acto fotográfico, como el uso y las aplicaciones que se hacen a partir de las fotografías. La fotografía registra la realidad a la vez que la construye.

De este modo, con la fotografía, el mundo pasa a ser comprendido a partir de las diferencias (étnicas, sociales, geográficas, etc.). Se trata de una especie de conocerte a ti mismo (en cuanto ser social) a partir del “otro”. Es en este momento cuando se afirman las identidades nacionales y los nacionalismos. Sin embargo, como veremos adelante, siempre se buscan semejanzas y referencias cuando se mira una foto. La fotografía asume un papel social del campo del lenguaje y así como en el estudio de una lengua, se hace necesario un análisis de los nuevos códigos que se articulan a partir de la imagen fotográfica, lo que analizaremos en seguida.

fijación definitiva de esta imagen capturada en una superficie idónea. Así, las fotografías de Daguerre y Niépce son resultado de la técnica de captación de la luz exterior perfeccionada pero, sobre todo, del factor químico que posibilita la perpetuación y la reproductibilidad de la imagen fotografiada sin alterar el registro original.

En este sentido, insistimos en que la fotografía fue el resultado de la experimentación química y el desarrollo de la sociedad burguesa capitalista del siglo XIX, pero fue también asumida socialmente como el ápice de la representación fidedigna de una realidad. Sin embargo, pronto la fotografía se convirtió en mucho más que una mera “captura de la naturaleza como ella se presenta para el mundo”. La fotografía asumió el papel de portadora de un lenguaje y un mensaje visual efectivo y complejo. Es testigo de la veracidad del referente allí plasmado en la imagen. Este punto de complicidad entre mensaje y sociedad es fundamental para el desarrollo técnico e ideológico de la fotografía como representación “fiel” del pasado, atribuyendo el valor de documento a las imágenes capturadas por el fotógrafo.

Por otro lado, las articulaciones de sentido propuestas por la imagen fotográfica, como hemos observado, son resultado de la construcción histórico-social en que se producen. La idea de Bresson presentada en la apertura de este apartado, revela la triple articulación temporal propuesta por la fotografía. Cuando dice “atrapar y preservar la vida en el acto de vivir” el autor resume dicha articulación de la siguiente manera: el presente (la toma fotográfica, el momento del *click*), el pasado (la imagen fotografiada es irrepetible y queda “archivada” como parte de un pasado) y el futuro (igual que su reproducción, la interpretación fotográfica es múltiple y se hace posterior al registro). En lo que respecta a la interpretación fotográfica, ésta depende de un observador o receptor del mensaje codificado. Asimismo, el valor de una fotografía es atribuido muchas veces después de la toma fotográfica y, en este sentido, el *studium* y el *punctum* se articulan de tantas maneras como el número de observadores de tales imágenes.

En otras palabras, la Fotografía registra el presente y alimenta el recuerdo del pasado actualizando la memoria. Esta dualidad entre presente y pasado es inherente al registro fotográfico, y tiene un gran valor para el análisis del pasado a través de las imágenes fotográficas por parte del historiador social y cultural.

A partir de la perspectiva del análisis histórico-semiótico del lenguaje fotográfico percibimos que la foto se presenta también como una herramienta social y política, principalmente en regímenes poco democráticos o dictatoriales, como analizaremos en la segunda parte de este trabajo. No obstante, muchas veces el mensaje visual de una época también es determinante a la hora de elaborar y actualizar la memoria de este pasado. Así, entendiendo tanto los

mecanismos y sistemas de construcción de sentido social en los mensajes fotográficos, como su uso de articulación ideológica y política, o la construcción y afirmación de las identidades nacionales en el siglo XX, comprendemos la participación de la Fotografía en la construcción de realidades y memorias.

Finalmente, la asociación de la imagen fotográfica en los medios de comunicación de masas, como las revistas especializadas y los periódicos de gran distribución (como analizaremos más adelante), fue fundamental para el desarrollo de la fotografía como mensaje y portadora de un nuevo y eficaz lenguaje social.

En este sentido el *studium* de Barthes y la *semiosis* de Peirce son las dos articulaciones de las que nos ocuparemos en nuestros análisis posteriores, pues cobran sentido a partir del análisis historiográfico de la fotografía como lenguaje, y la sociedad como observadora y receptora de este mensaje. Dentro de este contexto también tenemos que tener siempre en cuenta la triple articulación existente entre el *Operator*, *Spectator* y el *Spectrum*.

Para concluir, utilizaremos otra vez la definición de la famosa trinidad semiótica, representada por el *símbolo*, en *índex* y el *icono* que hemos analizado en este apartado:

Por último, lo mismo que el *índex* y el *icono* no son excluyentes uno del otro, así el *símbolo* tampoco lo es respecto de las otras dos categorías y viceversa. Dicho de otra forma, un mismo signo puede pertenecer a las tres categorías semióticas a la vez. Así, por ejemplo, de la expresión “llueve”, Peirce nos dice que “el *icono* es la imagen mental compuesta de todos los días lluviosos que el sujeto ha vivido; el *índex* es todo aquello por lo cual distingue ese día y su lugar en su experiencia; el *símbolo* es el acto mental por el cual califica ese día como lluvioso”. Las tres categorías semióticas aparecen pues como funciones teóricas distintas de un mismo mensaje y como clases de signos opuestos. Y es porque de hecho ninguna de estas tres categorías existe en estado puro – Peirce insiste en ello – y cada una se apoya siempre, de un modo o de otro según los mensajes, sobre las otras dos.¹⁰⁹

A continuación nos ocuparemos de las consecuencias de la utilización del lenguaje fotográfico inserto en las sociedades modernas del siglo XX, y su articulación con las memorias y la Historia.

Por fin, a través de este recorrido inicial por la presencia y la influencia de la Fotografía en las sociedades del siglo XX, en el que hemos intentado ensamblar el impacto del lenguaje

¹⁰⁹ DUBOIS, Philippe. 2010. *Opus cit.* Pág. 60.

fotográfico a partir de sus códigos, podemos observar que la fotografía se presenta de esta manera como *memorias materializadas*. Es decir, en su producción (el acto fotográfico) depende de la memoria técnica y estética del operador-fotógrafo a la hora de encuadrar el mundo; a su vez, en lo que respecta a la interpretación de este fragmento de realidad, depende otra vez de la memoria del observador, que mira a la imagen con todo su bagaje histórico/cultural/social; y en última instancia, pero no menos importante, observamos que la fotografía es fuente de recuerdo personal (en todos los casos pertenece a la memoria del fotógrafo y de los demás implicados por la imagen) o colectivo (como símbolo, *índex* o icono de un grupo social), asumiendo valores distintos después de su captura.

De esta manera, la memoria y la fotografía son constantemente actualizadas y transformadas a partir de nuevas miradas y perspectivas, no son, de ninguna manera, cerradas y concluyentes en su significación, pues así como hay diversas realidades fotografiadas, existen también múltiples interpretaciones y recuerdos acerca del pasado histórico que son accionados por la imagen fotográfica.

Hay que señalar que una sola fotografía no tiene el poder de cambiar el mundo, pero sí puede cambiar la comprensión de éste, tanto a la hora de representar las realidades, como también al ser soporte de la memoria y del recuerdo. Como hemos analizado antes, la Fotografía corresponde a un sistema de signos y códigos, que a su vez son construidos socialmente. Cuando un fotógrafo está delante de su foto puede recordar las circunstancias en que la toma fue sacada y, de este modo, pertenece en primera instancia a la memoria personal y empírica del fotógrafo. Una vez que la revela y la distribuye en galerías, libros o en periódicos y revistas, esta imagen pasa a pertenecer a la esfera pública y social. Dicho de otro modo, la imagen sacada por el fotógrafo es un fragmento de una realidad no sólo personal suya, sino que captura un instante condicionado históricamente, es decir, cerrado en el determinismo del *espacio/tiempo*. De esta manera una fotografía, como dice Cartier-Bresson, *atrapa la vida en el momento en que ésta es vivida*, y así comparte este recuerdo con el grupo o sociedad en el que se ve involucrado en la imagen. La fotografía congela el único tiempo que se nos escapa, que es el presente. Pero sólo lo captura, pues cuando dispara con la cámara, la imagen retratada en la foto ya es inmediatamente parte de *un* pasado. El acto fotográfico es así un recorte de lo real y preserva la historia vivida, y la fotografía asume el papel de testigo de las transformaciones del tiempo social, político, cultural, histórico, etcétera.

El lenguaje fotográfico se presenta, como hemos visto antes, como el *ojo de la historia* y, a la vez, el *espejo con memoria*. Es decir, existe un ojo que ve, mira, encuadra y dispara (el fotógrafo como factor humano en este proceso) que registró los principales eventos históricos en el mundo del siglo XX. Otro aspecto, el de reflejo de una realidad y la *perpetuación* de esta imagen a receptores futuros, constituye el poder de soporte para la memoria y el recuerdo. Para eso, asumimos que tanto el referente de la imagen fotográfica como el del reflejo en el espejo son *reales*, o lo que es lo mismo, que en un momento dado estuvieron allí delante, de determinada manera, con determinada ropa o corte de pelo. La fotografía, de esta manera, conforma una visión del mundo.

En otra medida, para los que no coexistieran con el instante fotografiado de la foto, ésta ocupa el espacio de la *representación* de un determinado pasado y surge con sus códigos, signo y símbolos que ayudan a recomponer y dar a conocer realidades que les fue imposible vivir en persona. La fotografía se presenta como el hilo conductor entre pasado y presente. Es decir, a través de las articulaciones de sentido en la imagen fotográfica que hemos visto un poco antes, creemos que la idea del *fotohistoriador* Publio López Mondéjar¹¹⁰ de definir *la fotografía como fuente de memoria* es más acertada y, a la vez, complementa a la de *espejo con memoria*, pues la memoria y el significado de una foto no está en ella misma (en el papel o en las placas fotográficas) sino en el sentido que el observador le da después de conocer sus referencias. La fotografía es, de esta manera, soporte de la memoria, y ésta se articula a partir de la experiencia vivida por el sujeto histórico. La imagen fotográfica participa en este sentido ocupando un papel relevante en esta experiencia social. Al contrario del recuerdo, que actúa sobre lo *vivido* en primera persona de este ser social, la memoria se presenta a partir de las *experiencias* de este hombre contemporáneo cada vez más bombardeado por imágenes e informaciones de todo tipo (visual, escrita, auditiva, etcétera).

La fotografía actúa también como agente de un mundo imaginado, donde realidades distantes se acercan a los ojos de los que miran a una foto de lugares, culturas e identidades lejanas. Con la fotografía la comprensión del mundo en su diversidad cambia, a través del *otro* fotografiado se pasa a conocer las diferencias culturales y étnicas presentes en el mismo y único mundo, y al percibir que somos distintos acentuamos nuestra búsqueda justamente por eso que nos hace

¹¹⁰ LÓPEZ MONDÉJAR, Publio. *La fotografía como fuente de memoria*. Madrid. Discurso del académico electo Excmo. Sr. D. Publio López Mondéjar leído en el Acto de su recepción pública el día 30 de marzo de 2008. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

diferentes de otra cultura. Es simplemente la idea de *identidad*, o *unicidad* del sujeto o grupo social, articulando el significado de *comunidades imaginadas* (afirmadas por la lengua y por los procesos históricos compartidos socialmente, por ejemplo). El lenguaje fotográfico, a través de su *pacto por la verdad*, refuerza, sobre todo en procesos totalitarios como veremos más adelante, el discurso nacionalista de que *somos distintos*.

El mundo parece cada vez más pequeño (o grande, dependiendo de cómo se mire) a nuestros ojos. Se presenta más “familiar”. Nos hace ser conscientes de nuestro papel de “sujeto histórico” o, como dijo Marx, de nuestra condición de “seres sociales”.

Asumiendo que este lenguaje fotográfico se haya utilizado de diversas maneras y con distintos objetivos (políticos, artísticos, estéticos, etc.) nos proponemos analizar, en el apartado siguiente, el ejemplo específico de las dictaduras de Brasil y España en el siglo pasado, y cómo sus gobiernos se sirvieron de este lenguaje para *crear realidades*. Aunque es preciso señalar que los mecanismos utilizados por estos gobiernos totalitarios no fueron exclusivos de estos dos países y tampoco ocurren sólo en dictaduras, pues muchos siguen siendo empleados, a día de hoy, en todo el mundo.

El hombre del siglo XX y del XXI se presenta, de esta manera, completamente distinto al de siglos anteriores por distintas razones: la revolución industrial, el crecimiento económico y urbano, los graves conflictos políticos que resultaron en diversas guerras, el creciente desarrollo tecnológico, etc. En todos estos procesos, la fotografía estuvo presente como el *ojo de la historia* y el *espejo con memoria*, dejando verdaderos fragmentos de realidades pasadas a las generaciones futuras, estableciendo un puente entre pasado y futuro.

Segunda parte

6. Un puente sobre el Atlántico

En esta segunda parte de nuestro trabajo doctoral nos proponemos analizar los procesos dictatoriales ocurridos en Brasil y España en el siglo XX, así como sus posteriores transiciones políticas hacia la democracia. Intentaremos hacer un recorrido por el papel desarrollado por la fotografía a partir de las bases teóricas que hemos establecido en la primera parte del trabajo: la utilización de la imagen fotográfica como lenguaje y soporte de la memoria. Con ello pretendemos señalar su participación en estos procesos de dos formas diferentes: como herramienta política para apoyar estas dictaduras, y como elemento de denuncia utilizado por algunos periódicos y grupos de fotógrafos para combatir la realidad vivida en estos países.

En este sentido, para un mejor entendimiento de estos procesos se hace necesario un breve recorrido por la aparición y la absorción de la fotografía (como técnica y lenguaje) por estas sociedades hasta el momento de la instauración de sus procesos totalitarios.

Así, en un primer momento nos dedicaremos a presentar el camino histórico que siguió la fotografía hasta llegar a los años treinta en España y los sesenta en Brasil, para después entrar en el marco histórico de sus dictaduras.

Desde su nacimiento como hemos analizado, la fotografía tomó distintos y múltiples caminos. Los responsables de la gran difusión inicial del nuevo aparato fueron los viajeros, que tenían en la cámara fotográfica una especie de testigo visual para las posibles historias que seguramente contaban a sus amigos cuando volvían de sus viajes. Los retratistas también tuvieron un papel fundamental en la aceptación social de la fotografía en el siglo XIX. Los motivos fueron muchos, pero lo cierto es que la fotografía fue asimilada por las sociedades por donde pasaba. Saliendo de Francia, llegó a España y cruzó el océano Atlántico acompañando las embarcaciones comerciales, como veremos en detalle en la próxima parte de este trabajo (*Raíces de una fotografía brasileña y La fotografía española*).

Después de unos años investigando sobre la fotografía en Brasil y en España, pudiendo también ampliar este proceso de espejismo a otras partes del mundo, percibimos que los caminos y las etapas evolutivas de la fotografía muchas veces son inherentes a las sociedades en las que están insertas, como por ejemplo, el papel jugado por los fotógrafos viajeros y los estudios fotográficos de finales del siglo XIX y principios del XX.

Tanto en Brasil como en España se puede observar y destacar, la importancia de fotógrafos que retrataron estos países de maneras brillantes, dejando como legado el registro histórico de una época, y siendo de extrema relevancia a la hora de construir el imaginario social colectivo o la propia memoria.

A este respecto, la Guerra Civil española (1936-1939) fue crucial para el desarrollo técnico y estético de la fotografía de guerra a escala mundial, perfeccionando el lenguaje fotográfico y su discurso como una herramienta multifacética y poderosa a la hora de representar lo real. La fotografía camina de la mano con las sociedades modernas del siglo XX y es clave para intentar comprender tales sociedades, cómo eran vistas (fotografiadas) y cómo les gustaría que así fuera. La fotografía está muy cerca también de quien tiene el Poder, como veremos en los procesos dictatoriales de Brasil y España un poco más adelante.

6.1 La fotografía española

En España el daguerrotipo fue presentado por Pedro Felipe Monlau en la Academia de Ciencias y Artes de Barcelona. Ramón Alabern tomó el primer daguerrotipo en Barcelona en noviembre de 1839 y, al mismo tiempo, Eugenio de Ochoa editó en la imprenta de Sancha la traducción de *El Daguerrotipo*, con un apéndice explicativo de los trabajos heliográficos que Nicephore Niépce había realizado desde 1813. Después se editarían otras dos versiones del original por Pedro Mata (*Historia y descripción de los procedimientos del Daguerrotipo y Diorama*) y Juan María Pou y Camps (*Exposición histórica y descripción de los procedimientos del daguerrotipo y del diorama*). Su difusión fue inmediata y los daguerrotipistas extranjeros instalaron negocios en casi todas las capitales de provincia. En Cádiz trabajó el estadounidense Jorge W. Halsey desde diciembre de 1841, y en Valencia lo hicieron el alemán Woelker, anunciado en el semanario *El Fénix* el 3 de noviembre de 1844, y los franceses Rousson y Madama Fritz, que llegaron desde Lisboa para sorprender con “la ventaja de que los retratos salen mucho más parecidos y expresan mejor el genio y el carácter de la persona”.

En el periodo comprendido entre el final del siglo XIX y el de la Guerra Civil española, la fotografía en España tuvo un desarrollo significativo tanto en el ámbito técnico como en el del objeto fotografiado. Fue desde el *pictorialismo* hasta la *vanguardia*, pasando por el *retratismo*, el fotoperiodismo y la fotografía popular. A partir de las fotografías de la época se hace posible formular un cuadro general de la fotografía y de la vida española. Por lo tanto, es posible analizar también la sociedad, sus efemérides más notables, así como sus interrelaciones con la propia realidad política, social y cultural del país. En este caso, las traumáticas etapas de la dictadura del general Primo de Rivera y de la II República, así como su desgraciado desenlace en la guerra civil. Estos años quedaron marcados como los años en los que la lucha secular entre lo viejo y lo nuevo llevó a España a uno de los más dramáticos enfrentamientos civiles de su historia contemporánea.

Pero además, estos años marcados por conflictos e intolerancia también se correspondieron con una extraordinaria vitalidad cultural y artística, que tuvo una incidencia especialmente intensa en la fotografía. En efecto, la época de entreguerras permitió a la fotografía alcanzar su madurez e independizarse como medio de expresión visual. Debatíendose hasta este momento en la clarificación de su propia naturaleza, la fotografía lograba emancipar su cometido de las artes plásticas tradicionales para situar su campo de acción en un doble plano documental y estético. El nacimiento del moderno fotoperiodismo simultaneo a la eclosión de las tendencias experimentales más innovadoras así pareció demostrarlo. Aunque en el fondo, la aportación capital de los fotógrafos más inteligentes consistió en advertir que el carácter documental y el carácter artístico no eran tan irreconciliables como suponían, sino todo lo contrario: en cualquier obra de creación humana, y en la fotografía aún más obviamente, arte y documento no resultaban de la voluntad del autor sino de la función que el público le asigna *a posteriori*.

De esta manera, en la exposición “Idas y caos” (*Trends in spanish photography 1920-1945*) estas premisas son justificadas, pues representan un primer esfuerzo por ofrecer una panorámica de la creación fotográfica en el Estado español en la etapa que precedió a la guerra civil. Según Joan Fontcuberta¹¹¹ dos figuras mitológicas, el argonauta Idas (“el de visión penetrante”) y el dios Caos (“señor de la convulsión y el desorden”) metaforizan los dos principales rasgos del espíritu en que se desarrollaron las vanguardias históricas como el

111 FONTCUBERTA, Joan; *Historias de la fotografía española, escritos 1977-2004*, Barcelona, Editora Gustavo Gili, 2008.

futurismo, el surrealismo, el constructivismo, “la nueva objetividad”, etc. Por un lado, existe una voluntad de utilizar la fotografía como una intensificación de la mirada humana y, de esta manera, acercarse al mundo libre de prejuicios y condicionamientos para poderlo apreciar en su extraordinaria riqueza de manifestaciones. Por otro lado, tenemos el contenido dialéctico inherente a la idea de vanguardia: ruptura con el pasado, subversión de lo establecido y rechazo de toda rutina como posturas activas para lograr un arte nuevo acorde a las esperanzas revolucionarias que alboreaban. Fontcuberta¹¹² plantea también un cuestionamiento acerca de la asignación del concepto de “vanguardia” a la fotografía española: si es que ésta existió verdaderamente en España, pues no se trata sólo de una cuestión de asignación de un título u otro a una eventual muestra como “Idas e caos”, “sino que compite a valorar unas intenciones expresivas y, sobre todo, a clarificar su contribución en el concierto internacional”.

Es cierto que a menudo el concepto de *vanguardia* ha constituido una categoría creada para oponerse en fotografía al *pictorialismo*. La idea de vanguardia nace como una idea de ruptura con la tradición, y en el ámbito de la fotografía creativa, la tradición venía representada por el *pictorialismo*.

Algunos de los más importantes fotógrafos del primer tercio del siglo XX fueron *retratistas*¹¹³, lo que nos permite acercarnos a esta importante especialidad fotográfica y conocer tanto a los personajes célebres como a los anónimos pobladores de la calle. Asimismo, en los umbrales del siglo XX se inició en España el *pictorialismo* fotográfico, que, a través de las llamadas emulsiones nobles, trataba de elevar a la categoría artística de la pintura. La mayoría de los fotógrafos encuadrados en este movimiento realizaban sus obras de un modo artesanal, utilizando procedimientos hoy en desuso como las gomas bicromatadas, el carbón o el bromóleo. Entre ellos destacaron Pla Janini, Goicoechea, Antoni Campaña, y Ortiz-Echagüe. Este último, fue la personalidad más destacada de una tercera oleada pictorialista que se desarrolló en Madrid, y para muchos “encarna la cumbre de la fotografía española”¹¹⁴.

En España, el *pictorialismo* fue introducido a través de las publicaciones extranjeras, en las que colaboraron Kaulak y José Ortiz Echagüe. Joan Fontcuberta señala que el *pictorialismo* español se desarrolló en varias etapas: *protopictorialismo*, que es coincidente con la época

112 FONTCUBERTA, Joan. 2008. *Opus cit.* Pág. 127.

113 Los fotógrafos retratistas son los que utilizan el retrato como especialidad fotográfica, haciendo fotografías de personas, ilustres o anónimas.

114 FONTCUBERTA, Joan. 2008. *Opus cit.*

victoriana, *pictorialismo maduro* o finisecular, periodo de máximo apogeo, y *tardopictorialismo*, momento en el que se superponen las tendencias vanguardistas¹¹⁵.

La etapa republicana produjo una enorme dinamización cultural que coincidió con la eclosión de los movimientos de vanguardias artísticas en España. En ese período la fotografía alcanza su madurez expresiva; algunos pintores como Dalí ven en la cámara el instrumento de liberación del “inconsciente óptico” tal como lo formulara Walter Benjamin¹¹⁶ y empieza a abundar una literatura teórica que entiende la fotografía como un paradigma del arte moderno.

Primo de Rivera y el general Dámaso Berenguer constituyeron las dos últimas bazas de la Monarquía alfonsina, que sólo encontraba ya apoyos en los sectores más integristas del ejército, la Iglesia, la aristocracia, y la burguesía agraria. Pronto iba a comprobarse que no eran suficientes para mantener el viejo orden dinástico, tras las elecciones municipales de 1931. La caída de la dictadura de Primo de Rivera había sido el elemento detonante, y tras ella se sucedieron los acontecimientos a una velocidad vertiginosa: formación del gobierno Berenguer, firma del Pacto de San Sebastián, sublevaciones de Jaca y Cuatro Vientos, manifiesto del Comité Revolucionario Republicano y proclamación de la República, el día 14 de abril de 1931. La República llegó con la primavera. La vida cultural del país no pudo sustraerse al entusiasmo popular despertado por la aurora política que supuso la primavera republicana. Los nuevos gobernantes, procedentes de las clases medias, eran en su mayoría personas de una gran formación intelectual. Tal circunstancia fue decisiva en el florecimiento de la cultura experimentado entre 1931 y 1936.

Pero esta efervescencia cultural no podía ocultar la situación económica y social del país. La España que heredara la República continuaba siendo un país eminentemente agrario, con una desigualdad inmensa entre los trabajadores rurales y los propietarios de latifundios. A la dramática realidad de la España popular que se encontraban los políticos republicanos, los artistas fotográficos sólo supieron oponer el reflejo de un país arcaico, bucólico y feliz. No obstante, extramuros del oficialismo de los *salones* y las sociedades fotográficas, un sector de profesionales – sobre todo los fotógrafos más cercanos del cartelismo y la publicidad – comenzó a integrar tímidamente algunos de los postulados vanguardistas del período de

¹¹⁵ FONTCUBERTA, Joan. *Arqueologías de la memoria, Ortiz Echagüe. Fotografías 1903-1964*, Madrid, TF Editores, 1998.

¹¹⁶ BENJAMIN, Walter. *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-textos, 2008.

entreguerras que, en fotografía, partían de la crítica pugnaz al *pictorialismo*. Una tímida ventana comenzaba a abrirse a la modernidad, representada entonces por la apoteosis de la fotografía directa y los principios teóricos de la *Nueva Objetividad*, de Albert Renger-Pätzch, la Nueva Visión, de L. Moholy-Nagy, o la llamada Fotografía pura, de Emmanuel Sougez. Por primera vez se ponían en cuestión, de un modo articulado y coherente, los viejos principios estéticos del impresionismo pictorialista. “Dejemos el arte a los artistas – proclamaba Renger-Pätzch – y permítasenos crear fotografías con medios y soportes fotográficos, que puedan hablar por sí mismas, a través de su propia calidad fotográfica”¹¹⁷. Estos postulados encontraron un leve eco en España a través de hombres como Català Pic, quien arremetió decididamente contra el oficialismo fotográfico todavía imperante. Este autor escribió en 1932 que “ya en el asunto ya no es la ridícula composición modernista de la ninfa de tul bajo la sombra de los chopos, ya no es la luz de Rembrandt ni el paisaje de Corot, ni el academicismo de David [...] El fotógrafo se siente fuerte con el arma de su técnica que comienza a esgrimir en defensa de sus creaciones. Hoy, la fotografía ya no pretende imitar al arte más o menos realista, sino que orgullosa de su personalidad artística propia tiene conciencia de su propio valor”¹¹⁸.

En contraste con el *pictorialismo*, los primeros movimientos de *vanguardia* surgieron justamente en el periodo de entreguerras. Según Luisa Siles el cambio fundamental fue la consideración de la fotografía como arte y de la pintura como técnica, mientras que para Molly Nesbit la fotografía entró en los movimientos vanguardistas gracias a la aplicación de las nuevas técnicas y el deseo de incorporarla a la cultura moderna.

Joan Fontcuberta nos presenta una descripción de uno de los principales exponentes del *pictorialismo* español, el fotógrafo Ortiz-Echagüe. Para entender un poco más a este fotógrafo, se hace necesario insertarlo en su tiempo.

Profesionalmente compaginó la carrera militar con su vocación por la ingeniería aeronáutica e industrial; la fotografía permanecería siempre como una actividad lúdica practicada con pasión. Su obra, espiritualmente, responde al clima propiciado por la “Generación del 98”, denominación inicialmente acuñada para agrupar a escritores de la talla de Unamuno, Valle-Inclán, Baroja, Azorín y Machado. En 1898, la pérdida de Cuba y Filipinas, las últimas colonias españolas de ultramar, sumió a la clase intelectual en un clima de vacío y descontento, y la preocupación por ese pesimismo generalizado llevó a aquel grupo a un ideal de regeneración. Por conseguirlo intentaron descubrir la esencia de la historia y del

¹¹⁷ La revista Nueva Objetividad (Neue Sachlichkeit) nació en 1920 y cerró cinco años después, en Alemania.

¹¹⁸ CATALÀ-PIC, Pere. *La evolución fotográfica*, en *Revista Ford*. Barcelona, junio de 1932.

paisaje, especialmente de Castilla, para potenciar su realidad auténtica y estar en condiciones de aunarla a los progresos ideológicos y sociopolíticos de la cultura europea. Ortiz-Echagüe, pues, consagró toda su carrera artística a inventariar los tipos ibéricos, sus trajes típicos, sus tradiciones y festejos, sus rituales y su vida espiritual, sus paisajes y sus monumentos. Su estilo, estático y solemne, responde a esa exaltación del patrimonio histórico, folclórico y paisajístico de España.¹¹⁹

Desde planteamientos diferentes y sin las pretensiones de *artisticidad* de los pictorialistas trabajaron decenas de fotógrafos modestos que documentaron exhaustivamente la vida de los pueblos y las gentes, como Luis Escobar, Felipe Manterola, Pacheco, Suárez o los miembros de la familia Alfonso. Muchos de ellos cultivaron el reporterismo gráfico y nos dejaron el testimonio de los acontecimientos más relevantes de la historia de España, desde las campañas de Marruecos (presentada en el inicio de este apartado), la Semana Trágica de Barcelona, la huelga general de 1917 o la propia guerra civil. Así, el *pictorialismo* dejó paso a los movimientos que marcaron la fotografía de entreguerras, como la Nueva Objetividad o la Nueva Visión, como hemos dicho. Aunque tuvieron poca incidencia en España, sí queda su huella en la obra de Nicolás de Lecuona, Català Pic o Josep Renau.

El fotoperiodismo en España ganó un representante ilustre con el periódico *ABC*, que vio la luz como semanario el 1 de enero de 1903, y que ya en el primer número advertía a los lectores que su pretensión era convertirse en “un periódico de información universal que nace para ser diario”. Pertenecía al grupo *Blanco y Negro*, la más prestigiosa revista ilustrada de entonces, que anunció la aparición del nuevo periódico el 20 de diciembre de 1902. La primera plana del número 1 fue dedicada por completo a la publicidad con el fin de financiar la publicación. Se incluyeron una docena de anuncios y entre ellos una oferta de 10 pesetas para los aficionados que enviaran fotos. En sus intenciones destacaba: “El cultivo preferente de la información gráfica, haciéndola objeto de especial cuidado para ofrecer en ella cuanto pueda interesar al público” (volveremos a este periodo más adelante).

De esta manera, en el siglo XX, las revistas ilustradas de tirada nacional en España apenas tenían competencia en las de carácter local y, de todas ellas tres de las más importantes pertenecían a Prensa Gráfica. Tomando como referencia el año 1920, se editaban 11 revistas ilustradas (seis en Madrid) con grandes tiradas. Poco antes de la salida de *La Esfera*, *Mundo Gráfico* imprimía 80.000 ejemplares semanales y *Nuevo Mundo* 125.000. Con estas referencias, la nueva publicación puso en el mercado 60.000 ejemplares que consiguió agotar

¹¹⁹ FONTCUBERTA, Joan. 1998. *Opus cit.* Pág. 221.

sin esfuerzo.

La fotografía en España, a partir de los años veinte del siglo pasado, ya estaba inserta definitivamente en la sociedad y empezaba a construir su propio espacio de actuación.

6.2 Raíces de una fotografía brasileña

La fotografía llegó a Brasil en la primera mitad del siglo XIX, aunque hay por lo menos dos versiones acerca su aparición por allí. Una es la de que el francés arraigado en Campinas (ciudad del interior del estado de Sao Paulo) creó en 1833 un sistema de proceso fotográfico independientemente de lo que ocurría en Europa. Otra, y ésta me parece más plausible, cuenta la historia de la primera llegada a Brasil de un aparato llevado por personas que querían recoger en imágenes lo que veían, que hasta entonces sólo había sido dibujado y escrito, y también dar a conocer el daguerrotipo como nuevo aparato fotográfico. Estos viajeros se propusieron dar la vuelta al mundo. Salieron del puerto de Paimboeuf (cerca de Nantes, en Francia) en la madrugada del día 25 de septiembre de 1839, en el navío llamado *Oriental*¹²⁰. La embarcación llegó a América del Sur unos meses después. Este viaje se inició ya con la intención de ser la primera expedición alrededor del mundo que utilizara la fotografía como medio documental. Pero a ésta debemos sumar la intención de presentar el daguerrotipo al mundo, intentando hacer negocios y utilizarlos para acuerdos diplomáticos.

El navío *L'Oriental* se adentró en la bahía de Guanabara, en Río de Janeiro, en las vísperas de la navidad de 1840, según informan las “entradas y salidas del puerto” en el periódico *Jornal do Commercio*. El 17 de enero de 1840 este mismo periódico publicaba, en exclusiva, una experiencia inédita que ocurrió cerca de la *Praça XV* (una plaza central de la ciudad de Río de Janeiro). En un pequeño hotel llamado *Pharoux* tuvo lugar la presentación del primer ensayo fotográfico en territorio brasileño e incluso en todo América del Sur. La novedad fue luego presentada a D. Pedro II (el Emperador de Brasil) y a sus hermanas, por el “cura fotógrafo”

120 Revista de História da Biblioteca Nacional (RHBN), nº 52, enero de 2010, pág. 19-21.

Louis Comte¹²¹, y éstos se entusiasmaron con el invento. Louis Comte, el encargado de hacer las fotografías, se quedó al fin en Montevideo y el barco siguió viaje a Chile.

Finalmente, después de algunos otros abandonos más de tripulantes del navío, el *L'Oriental* llegó a Valparaíso, en Chile, para luego seguir la ruta habitual atravesando el Pacífico. Sin embargo el barco naufragó al dejar el puerto de Valparaíso, acabando allí la promesa del memorable viaje alrededor del mundo. A pesar de ello, la fotografía comenzaría su difusión por todo el continente sudamericano.

De esta manera, la imagen de la sociedad brasileña del siglo XIX tuvo en la fotografía su principal vehículo expresivo, según la experta Ana Maria Mauad¹²². Los retratos fotográficos tuvieron un gran arraigo entre la burguesía brasileña y se difundieron rápidamente desde la década de los cincuenta. En esta época se recogen instantáneas en donde aparecen ricos propietarios de haciendas con sus esclavos. Para éstos el verse representados en fotografías les daba una forma de entender su posición social. En este sentido, en cuanto a los retratos de estudio, éstos permiten una mayor manipulación haciendo que los fotografiados se reinventasen y pudieran elegir una imagen que, a lo mejor, solo habían soñado. En consecuencia, se tenía la idea de que las fotografías de estudio eran una especie de imagen “mágica”. Este carácter mágico de la fotografía es una forma de entender no sólo el retrato brasileño sino también el de todas las sociedades que vivieron este momento de la fotografía de estudio en su historia, como España.

No Brasil, a moda do retrato foi aceita como todas as demais que vinham do estrangeiro para enquadrar nosso comportamento e para fornecer-nos molduras para nossas próprias imagens. Rapidamente, fotógrafos estrangeiros, fugindo da concorrência de seus países de origem, invadiram a Corte, integrando-se sem maiores resistências a geografia do cotidiano da cidade, juntamente com as modistas, os cabeleireiros, os joalheiros, entre outros agentes da civilização ocidental. No entanto, o circuito social da fotografia na Corte do Rio de Janeiro não se limitava aos setores mais ricos da sociedade, a democratização da imagem pelo retrato envolvia também a produção de alteridades, tal como pode ser entendida a fotografia de

121 Louis Comte nació en Nantes, Francia, en 1798. A bordo de *L'Oriental* ejercía las funciones de profesor de diseño, canto y música, ya que el navío era una especie de escuela donde los jóvenes iban en la expedición para aprender cosas sobre el mundo. Era clérigo de una abadía y, según él mismo anunció al periódico *El Nacional*, había aprendido la técnica del daguerrotipo con el propio Daguerre.

122 Ana Maria Mauad es Doctora en Historia Social por la Universidade Federal Fluminense (UFF), con posdoctorado en El Museo Paulista de la USP (Universidade de São Paulo). Actualmente es profesora del Departamento de Historia, del programa de posgrado en Historia e investigadora del Laboratorio de Historia Oral e Imagen de la UFF desde 1992 y del CNPq desde 1996. Se dedica a la enseñanza de teoría y metodología de la Historia y es autora de varias comunicaciones y capítulos de libros sobre temas relacionados con la Historia de la cultura, la cultura visual y la Historia de la Imagen, especialmente la fotografía.

escravos e ex-escravos¹²³.

El siglo XIX fue el siglo de las transformaciones también en Brasil. Las ciudades crecieron, el capitalismo, las industrias, etc... Siguiendo el modelo de las reformas de París, los núcleos urbanos se convierten en un sistema homogeneizado. A finales de aquel siglo la fotografía siguió evolucionando de forma paralela al desarrollo capitalista. Los aparatos fotográficos se perfeccionaron de forma industrial y con esto se modificó profundamente la calidad de la imagen, su difusión y también el papel social del fotógrafo.

La presencia de la fotografía en las revistas ilustradas se inició en el año 1900 con la introducción de fotos en la *Revista Semanal*, que de acuerdo con Mauad era el único periódico ilustrado con fotografías hasta el año 1928, cuando surgió la revista *O Cruzeiro*, que otorgaría, de alguna manera, un papel destacado a las imágenes fotográficas. Esto, claro, a partir de la idea, de la que hemos hablado un poco antes, de utilizar las fotografías como afirmación de una realidad y una verdad “representada”. La revista ilustrada *O Cruzeiro* se estrenó en la sociedad brasileña al día 10 de noviembre de 1928 con un primer tiraje de cincuenta mil ejemplares. Esta revista está considerada como un cambio visual en el panorama de las publicaciones de este periodo.

La historiadora brasileña Ana Maria Mauad¹²⁴ escribió un libro esencial para comprender las transformaciones de la fotografía brasileña desde el siglo XIX. Mauad nos enseña cómo la sociedad burguesa brasileña fue acostumbrándose a la presencia de la fotografía, con esta nueva manera de representar el mundo y los cambios traídos con el viraje del siglo. En este sentido, comenzaron a aparecer revistas ilustradas que se difundieron por todo el mundo desarrollado. La autora estudia de manera especial el Distrito Federal en la primera mitad del siglo XX, que en aquél entonces era la ciudad de Río de Janeiro (con la posterior construcción de Brasilia, la capital federal es trasladada al interior del país). Como el Distrito Federal tiene una amplia influencia su análisis puede extenderse a los demás territorios brasileños a partir de las revistas ilustradas de la época.

Careta, Fon-Fon, O Cruzeiro, Revista da Semana, Kosmos, Malho, Avenida, Ilustração Brasileira, Rua do Ouvidor, Vida Doméstica, Selecta, Eu Sei Tudo, Para Todos, Vamos Ler,

123 MAUAD, Ana Maria. *Poses e Flagrantes – ensaios sobre história e fotografia*, Niterói, EDUFF, 2008, pág. 78.

124 *Idem*.

Scena Muda, Cinearte, Beira Mar, entre outras, compuseram o perfil de uma época em que as imagens fotográficas tinham nas revistas ilustradas o seu principal veículo de divulgação. Veículos que, através de uma composição editorial adaptada ao seu próprio tempo e as tendências internacionais, criavam modas, impunham comportamentos, assumindo a estética burguesa como a forma fiel do mundo que representavam. Janelas que abriam para o mundo retratado na foto, tais revistas contribuíam, em grande medida, para a generalização do mito da verdade fotográfica. Ao mesmo tempo, através de suas crônicas e notas sociais, impunham valores, normas e representações, num processo que transformaria a cidade em cenário e as frações da classe dominante em seus atores principais.¹²⁵

En paralelo a este proceso de las revistas ilustradas, en Brasil también había fotógrafos, en la primera mitad del siglo XX, que empezaron a enseñar un país y un pueblo que buscaba su identidad cultural. Un ejemplo de ello son los trabajos de fotógrafos como Marc Ferrez y Augusto Malta, que registraron los cambios ocurridos en la sociedad de Río de Janeiro en aquel periodo. Ferrez es un fotógrafo brasileño que nació en 1843 en Río y actuó en la Corte a partir de la década de 1870, especializándose en vistas y paisaje. Augusto César Malta era de Alagoas, nació en 1864 y se fue a vivir a Río desde muy temprano, a los treinta y seis años, después de haber realizado otro tipo de actividades laborales. En 1903, tras conocer a Pereira Passos, se convierte en el primer fotógrafo oficial de la Prefeitura (Ayuntamiento) de Río de Janeiro.

Lo que debemos destacar es la idea de una imagen de la realidad creada por esta burguesía brasileña y que, de hecho, es una “imagen” exportada, pues esta elite vivía, como dijo la propia Mauad, con un ojo en Europa y el otro en los Estados Unidos de América. De este modo asumía estos modelos de sociedades, de comportamientos, de estructura urbana, con obras gigantescas en la ciudad de Río para que tuviese “aires parisinos” y de las grandes ciudades europeas. En esta “misión espejista” las revistas ilustradas fueron responsables de introducir “nuevos valores” en la sociedad brasileña de la primera mitad del siglo XX, y en particular, la revista *O Cruzeiro* jugó un papel importante.

O Cruzeiro se inseria no conjunto das chamadas publicações “frívolas”, advogava para si o direito quase missionário de ser espelho fiel da vida. Tal postura inscreve-se num contexto cultural, no qual a imprensa, segundo a concepção desta revista, ficaria encarregada da nobre missão de, no caso dos jornais, julgar, e no das revistas, depurar os fatos da vida para que o leitor se educasse de forma correta¹²⁶.

Además de las revistas ilustradas, los periódicos, fotógrafos aventureros y muchos extranjeros

¹²⁵ MAUAD, A. *Opus cit.* 2008. Pág. 150.

¹²⁶ MAUAD, A. *Opus cit.* 2008. Pág. 155.

que llegaban huyendo de la competencia en Europa, la fotografía tenía espacio también en los grandes centros urbanos a través de encuentros que acabarían derivando en los *fotoclubes*. De carácter elitista y amateur, los *fotoclubes* surgieron como un fenómeno internacional de gran diseminación, típico de los grandes centros urbanos más desarrollados. En la primera mitad del siglo XX, en Brasil, el *fotoclubismo* se configuró como una experiencia social muy difundida en las clases medias urbanas.

A partir de 1940 se forma el gran circuito nacional del *fotoclubismo*. En los salones internacionales figuraban diversos países como Argentina, Estados Unidos, Portugal, Francia, Japón y Vietnam, entre otros. Se vivió un momento de verdadera internacionalización de la fotografía.

En Brasil, el *fotoclubismo* nació vinculado a la estética *pictorialista*, y fue el principal campo de experimentación fotográfica. Esta estética *pictorialista*, adoptó los trazos geométricos en el escenario urbano como soporte para la innovación de la imagen fotográfica, buscando acercar la fotografía al concepto de Arte. En las tres primeras décadas del siglo XX, el movimiento se desarrolló principalmente en Río de Janeiro, que se convirtió en el centro de difusión de esta experiencia social. El *Photo Clube de Río de Janeiro*, primer club de Río del que se tiene noticia, fue fundado en 1910, pero cerró poco tiempo después. En 1923, con el propósito de fundar un *fotoclube* unificando los trabajos en territorio nacional, surge el *Photo Club Brasileiro*. Con un buen número de socios, esta organización lanzó una publicación propia, la revista *Photogramma*, y organizó los primeros salones dedicados a la fotografía en el país. Además de las publicaciones de los *fotoclubes*, la revista *Íris* (1947) fue la primera revista brasileña de fotografía de carácter comercial.

De esta manera, el surgimiento de la fotografía moderna brasileña y, específicamente en Sao Paulo, debe de ser entendido en su contexto histórico. Brasil vivía un período de expansión económica, con grandes industrias, lo que posibilitó un crecimiento del universo cultural y artístico con patrocinio privado. Fue en el período de posguerra cuando se creó el Museu de Arte de Sao Paulo (MASP) fundado en 1947, y los museos de arte moderna en Río de Janeiro (1948) y en Sao Paulo (1948).

Así, a partir de los años 1940, la fotografía en Brasil empezó un proceso de modernización. Si miramos el horizonte americano y europeo, el modernismo brasileño actuó con una diferencia

de dos o tres décadas, pero en el ámbito internacional del *fotoclubismo* y en el contexto cultural del país, fue extremadamente innovador y cambió de manera definitiva el panorama de la fotografía en Brasil.

En este sentido, podríamos destacar el trabajo de algunos de los principales fotógrafos que construyeron, o ayudaron a construir, este periodo que quedó conocido como el *modernismo* de la fotografía brasileña. Dentro de los *fotoclubes* brasileños, surgieron y colaboraron grandes fotógrafos como Gaspar Gasparian, Geraldo de Barros, José Yalenti, Thomaz Farkas, German Lorca, Eduardo Salvatore y el catalán Marcel Giró. Giró llegó al Foto Cine Clube Bandeirante de Sao Paulo en febrero de 1950, quedándose veinte años. Este catalán fue de extremada importancia en la apertura de la sensibilidad moderna para asociar la abstracción y la figuración, es decir, la abstracción visual a través de las formas geométricas pero sin perder el factor humano de los grandes centros urbanos. En 1960, Giró abre un estudio de fotografía publicitaria en Sao Paulo y, unos años más tarde, vuelve a Barcelona donde se encuentra la mayor parte de su acervo. También tenemos que destacar el brillante trabajo de José Oiticica Filho, que actuó en el ambiente *fotoclubista* de Río de Janeiro.

A finales de los años cincuenta, los *fotoclubes* pierden fuerza por la consolidación del fotoperiodismo. Esta corriente fotográfica, después de la segunda Guerra Mundial, ganó terreno en todo el mundo, llegando a Brasil con algunos años de retraso. El fotoperiodismo modernizado apareció actuando en las revistas ilustradas y dictó los nuevos caminos que la fotografía iba a tomar en los años que siguieron, como veremos más adelante.

7. Las dictaduras y transiciones en Brasil y España: una perspectiva comparada

*La memoria intenta preservar el pasado sólo para que le sea útil al presente y a los tiempos venideros. Procuremos que la memoria colectiva sirva para la liberación de los hombres y no para su sometimiento.*¹²⁷

En esta parte del trabajo nos dedicaremos a analizar dos procesos dictatoriales ocurridos en el siglo XX, más específicamente los de Brasil y España. En un primer momento podemos preguntarnos el porqué de elegir estos dos procesos específicos entre las muchas otras dictaduras ocurridas en diversos países en el siglo pasado. La verdad es que no hay *un* motivo específico, sino que por cuestiones personales del autor (soy brasileño y desarrollo este trabajo de investigación en suelo español), y por el hecho de que después de algunas décadas del fin de estos procesos (el español a mediados de los años setenta y el brasileño de los ochenta), ambos siguen muy vivos en estas dos sociedades y la herida social que impusieron sigue abierta. Aunque tanto el Atlántico como algunos años separen las dictaduras de Brasil y España (coexisten solamente durante nueve años), podemos percibir la existencia de aspectos muy parecidos aunque otros aspectos diverjan. Al hacer este análisis comparado siempre tendremos en cuenta la fotografía y la producción visual y cultural del periodo como hilo conductor de nuestro análisis, y para esto tendremos que adentrarnos en el contexto político y social vivido en una dictadura. Además de no perder de vista en el horizonte la relación de estos movimientos históricos con las ideas propuestas en el apartado anterior, la fotografía y la relación de la imagen con la memoria y sus influencias en las construcciones de identidades sociales. Esta relación se articula también con la idea de “comunidades imaginadas”¹²⁸ y la propia construcción social de la realidad¹²⁹, como veremos más adelante.

En este sentido, hemos realizado hasta aquí un recorrido por el desarrollo de la técnica fotográfica y de la aceptación, en las sociedades modernas, de su lenguaje, es decir, como ésta se relaciona y en muchos casos determina la manera en la que una sociedad registra su

127 LE GOFF, Jacques. Citado en TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Editorial Paidós, 2013.

128 ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas; reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, FCE, 2011.

129 BERGER, Peter L. y LUCKMANN, Thomas. *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Editorial Amorrortu, 2008.

presente histórico y las consecuencias de la comprensión de *sus* realidades. Hablamos aquí, no sólo de la fotografía como resultado final de este lenguaje, sino también del triángulo que le da sentido: el fotógrafo¹³⁰, la imagen registrada¹³¹ y el observador¹³² de tal fotografía, como ya se ha dicho. Esta triple articulación de elementos está relacionada también con el principal objeto de la Historia, que es el tiempo y sus transformaciones. Es decir, el pasado “inmortalizado”, el presente “irrepetible” y el futuro como punto de observación están presentes en el lenguaje fotográfico, como ya hemos visto.

La propuesta de hacer un análisis comparativo de las dictaduras y las transiciones llevadas a cabo en Brasil y en España en el siglo pasado, nos sirve para comprender aspectos comunes y diferentes, aunque esté lejos de proponer un intento reduccionista de hacer creer que fueron *iguales*, ya que cada proceso, y no sólo el más traumático de todos, es absolutamente singular en su construcción y en su representación.

Para éste [debate nacional] la comparación, lejos de excluir la unicidad, es, al contrario, el único modo de fundarla: en efecto, ¿cómo afirmar que un fenómeno es único si jamás lo he comparado con algo? (...) Quien dice comparación dice semejanzas y diferencias. (...) Para que la colectividad pueda sacar provecho de la experiencia individual, debe reconocer lo que ésta puede tener en común con otras.¹³³

Así, en esta parte de la tesis doctoral, presentamos una comparación de regímenes totalitarios distintos, pero a la vez semejantes, ocurridos en continentes y en periodos diferentes para intentar comprenderlos mejor. Dentro de este contexto, nos centraremos en la utilización del lenguaje fotográfico dentro de los espacios públicos en las dictaduras, tanto entre los grupos editoriales o agencias de información que apoyaban el régimen, como entre aquellos que intentaban denunciarlos y combatirlos a través de la imagen. En este sentido creemos que el fotoperiodismo jugó un papel importante en estos procesos y nos dedicaremos a analizarlo en esta parte del trabajo detenidamente y partiendo de la idea de quién y cómo se registra la

130 Cuando utilizamos aquí la palabra *fotógrafo*, nos referimos a toda la complejidad que la determina, como su ser social, o sea, su equipaje de experiencias personales en un determinado contexto histórico-social, que también está relacionado con la persona o entidad para la que trabaja y con el lugar o ámbito de distribución de tales fotografías. La suma de estos elementos en la construcción de este *ser fotógrafo* van a determinar el recorte de realidad que este agente histórico hará a partir de *su* propia realidad.

131 Esta *imagen registrada* hace referencia tanto a la parte técnica y mecánica de la fotografía, como a su lenguaje estético, es decir, es la confluencia del fotógrafo con la materialidad fotográfica.

132 El *observador* es el tercer elemento de esta pirámide y está determinado por una multiplicidad de factores. Como el *fotógrafo*, el *observador* es determinado por su contexto histórico y por su *ser social*. Además de estar condicionado por el cuándo, el dónde y el cómo tuvo contacto con tal fotografía (si fue en un periódico, una revista, alguna galería, un museo, o un libro, etc.)

133 TODOROV, Tzvetan. 2013. *Opus cit.* Pág. 38-40.

realidad, los medios de información que tienen el poder creador y manipulador de lo *real* porque en una dictadura esto es todavía más evidente y peligroso. Este proceso en ningún momento puede ser interpretado como ingenuo o inconsecuente, pues son herramientas políticas de control o de combate.

Aunque la dictadura en España fue de 1939 hasta 1975, cuando muere Franco, y la de Brasil ocurre oficialmente entre 1964 y 1985, y no coinciden exactamente en el mismo período en su totalidad, sí lo hacen en los años sesenta y hasta la mitad de los setenta, y en este período adoptan aspectos muy similares. En el año 1959 España aprueba el Plan de Estabilización Económica que supuso una apertura económica del franquismo y el acercamiento a un personaje muy importante también en la dictadura de Brasil: el intervencionismo de los Estados Unidos de América. Aunque por cuestiones y objetivos distintos, lo cierto es que, después de la segunda Guerra Mundial, el panorama político internacional se quedó bipolarizado y era necesario elegir un lado. Tanto España como Brasil eligieron el mismo, el del tentador y gigante imperialista norteamericano, pero otra vez, con objetivos y condiciones distintas. Si de un lado los norteamericanos apoyaron e incentivaron el golpe de los militares brasileños, al otro lado del océano Franco intentaba enmascarar la dictadura con una supuesta *normalización* de la misma y también impulsar su precaria economía, viendo en los norteamericanos el aliado idóneo para el crecimiento del país (volveremos a este tema más adelante).

La dictadura en Brasil fue instaurada a través de un golpe militar llevado a cabo por algunos miembros de las fuerzas armadas anticipando un imaginado “golpe” comunista por parte del gobierno del entonces presidente João Goulart, como veremos. El golpe militar empezó en la madrugada del 31 de marzo de 1964 y fue finalizado al día siguiente sin mayores resistencias, o sea el 1º de abril amaneció con los militares tomando las calles y el poder, y todo eso sin hacer ningún disparo de arma de fuego. Por otra parte, el proceso dictatorial español fue instaurado también a través de un golpe de militares liderados por el general del ejército Francisco Franco y también en el primer día de abril (cuando se celebraba el día de la Victoria golpista), pero del año 1939, aunque no sin resistencia, la dictadura fue instaurada tras el fin de tres años de una cruenta Guerra Civil contra los republicanos que dejó centenas de miles de muertos de ambos lados. Esta ruptura social, consecuencia de la guerra civil española, marcó profundamente toda la historia reciente de España hasta los días actuales. Con la victoria de Franco y de los golpistas la sociedad española vivió casi cuarenta años de dictadura, mientras

que los brasileños vivieron casi la mitad, veintiún años de un proceso violento y traumático.

También hay que resaltar que los contextos internacionales fueron un poco distintos (como analizaremos más adelante en este mismo apartado): mientras que España tenía encima la sombra de Hitler en Alemania y de Mussolini en Italia y la posterior Segunda Guerra Mundial, en Brasil, la dictadura aconteció en un momento posterior a la Segunda Guerra Mundial, ya inserto en el contexto internacional de la Guerra Fría, con el mundo dividido entre Estados Unidos y sus aliados, y la URSS y los suyos. Además, mientras que en España la figura de Franco era incontestable como líder y representante mayor del Estado, en Brasil nunca hubo una figura que acaparase toda la responsabilidad y el prestigio de ser el líder absoluto y el poder estuvo en las manos de distintos líderes militares que se turnaban en el puesto de jefe de Estado. Esto ocurrió en el país sudamericano, en gran parte, por la constante influencia norteamericana en las dictaduras sudamericanas y porque Brasil (como muchos países del continente) fue objetivo de los estadounidenses que aplicaban una política más amplia para contener la posible “contaminación” comunista en sudamérica debido a los recientes acontecimientos de Cuba con Fidel y Che Guevara y su influencia a sus vecinos del sur. Este movimiento de soporte ideológico y militar por parte de los norteamericanos es conocido como *Operación Condor*, y actuó en las dictaduras de Chile, Uruguay, Argentina, Brasil, Paraguay, Bolivia y otros.

Otro punto en común de ambas dictaduras, y que destacaremos, es que Brasil y España ya habían experimentado otro proceso totalitario algunos años antes, y fueron ambos denominados como *Estado Novo* o *Nuevo Estado*, con Getúlio Vargas, de 1937 a 1945 en Brasil y primero dictadura militar y luego civil, con el general Miguel Primo de Rivera en España, algunos años antes, de 1923 a 1930. Otro aspecto común entre el *franquismo* español y la dictadura en el país sudamericano fue el hecho de que estos golpes interrumpieron un proceso de crecimiento político, social y cultural que se vivía en los años que las antecedieron. En ambos países se experimentaba una efervescencia cultural con artistas e intelectuales que pensaban y soñaban con sus países como algo completamente distinto a lo que, de hecho, fueron años más tarde.

Otro aspecto relevante en nuestro análisis comparado de esas dictaduras son justamente sus procesos de transición hacia la democracia, iniciados en los años setenta, pero “concluidos” en los años ochenta, con la llegada del PSOE al poder en 1982 en España y con las elecciones directas para presidente de la República en Brasil en el año 1985 y, además, con la redacción

de las nuevas Constituciones de 1978 y 1988 respectivamente. Hay que destacar el aspecto común en ambos procesos de transición fue el hecho de que estos fueron comandados y llevados a cabo por los mismos grupos políticos que actuaban en la dictadura y que eran parte integrante de sus gobiernos dictatoriales. Es decir, en ambos casos el cambio vino desde dentro de los gobiernos, sin una efectiva ruptura política.

Otra cuestión relevante, importante y común, en algunos aspectos, a la historia reciente de Brasil y España, fue justamente otra coincidencia de fechas entre estas dos dictaduras: en 1981 en ambos países se produce el último intento de golpe militar para interrumpir el proceso de democratización. En los dos estados el año de 1981 quedó, por lo tanto, especialmente marcado, pues además de inaugurar la “década del olvido”, fue un periodo de incertidumbres de cara al presente y también al futuro cercano, tanto en la sociedad civil como en el cuerpo militar y político que apoyaban el régimen. Aunque España estaba ya en pleno proceso de transición democrática, una vez muerto el dictador en 1975, en este año -1981-, los militares actuaron en lo que sería su último intento de golpe para retomar el poder. Ambos intentos golpistas fueron frustrados, aunque por distintas razones, como veremos más adelante.

En España, el día 23 de febrero de 1981, el entonces coronel de la Guardia Civil Antonio Tejero, entró en el Congreso de los Diputados en Madrid pistola en mano con la intención de recuperar el poder del Estado para los militares. Aunque él no estaba solo, había algunos tanques en las calles en otra ciudad española. Sin embargo, en una perspicaz intervención televisada, el Rey Juan Carlos, en su papel de jefe del Estado Mayor, reclamó “el orden constitucional dentro de la legalidad vigente”, sentenciando y afirmando que la Corona no iba a “tolerar acciones o actitudes de personas que pretendían interrumpir por la fuerza el proceso democrático que la constitución votada por el pueblo español determinó en su día a través de referéndum”. Después de este episodio, el proceso de transición democrática española siguió su rumbo y el día 23-F quedó señalado en la historia como el último intento involucionista de la joven democracia.

Al otro lado del Atlántico, en Brasil, el acontecimiento que marcó la resistencia militar en el proceso democrático ya en marcha en el año 1981, tuvo lugar en Río de Janeiro en la noche del 30 de abril. Y más concretamente, en un centro de convenciones (Rio-Centro) en el que tuvo lugar un multitudinario concierto musical con diversos artistas populares en celebración al Día del Trabajo. La acción militar iba a consistir en colocar algunas bombas en puntos estratégicos del evento para causar pánico y terror en los presentes y luego culpar a los grupos

de izquierda y comunistas con el fin de recuperar la “confianza” perdida por parte de la sociedad civil en los militares. Pero, irónicamente, el atentado no se produjo porque una bomba estalló de manera prematura en uno de los coches con explosivos situados en el aparcamiento del evento, dentro del cual se encontraban el Sargento del Ejército Guilherme Pereira do Rosário y el entonces Capitán y hoy Coronel Wilson Dias Machado, arreglando los últimos detalles para instalar el artefacto. Con el estallido de la bomba, el Sargento murió al momento y el coronel Machado salió milagrosamente vivo. Este episodio es conocido en la historia reciente de Brasil como el *Atentado de Rio-Centro* y marca el último intento por parte de los militares de interrumpir o retrasar el proceso de apertura democrática en marcha (más adelante analizaremos con más detalles este episodio).

. Metodología de análisis

Como hemos dicho antes, existe una bibliografía extensa y amplia acerca de las dictaduras en Brasil y en España, así, desde nuestra perspectiva de análisis, los trabajos que destacamos acerca del *franquismo*, y que utilizaremos en este trabajo doctoral, son los realizados por los británicos Paul Preston¹³⁴ y Stanley Payne¹³⁵, y por diversos autores españoles como Santos Juliá¹³⁶, Mercedes Yusta¹³⁷, Julio Aróstegui¹³⁸, Sergio Galvez¹³⁹, Pedro Ruiz Torres¹⁴⁰, Francisco Erice Sabares¹⁴¹, José María Ruiz-Vargas¹⁴², y muchos otros que dedicaron sus estudios al tema. Además también de la importante aportación documental de los archivos de los principales periódicos y revistas de la época y sus hemerotecas, y los documentos e imágenes depositados en las distintas bibliotecas y archivos de toda España. Por otro lado,

¹³⁴ PRESTON, Paul. *Franco*, London, Fontana Press, 1995. *Franco: el gran manipulador*, Barcelona, Editorial Base, 2008. *España en crisis: evolución y decadencia del régimen de Franco*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1977; y otros.

¹³⁵ PAYNE, Stanley. *40 preguntas fundamentales sobre la Guerra Civil*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2006.

¹³⁶ JULIÁ, Santos. *Hoy no es ayer: ensayos sobre la España del siglo XX*, Barcelona, RBA, 2010.

¹³⁷ YUSTA, Mercedes. El movimiento “Por la recuperación de la memoria histórica: una reescritura del pasado reciente desde la sociedad civil (1995 – 2005)”, *La Historia en el presente*, V Congreso de Historia Local de Aragón, Molinos, 2005.

¹³⁸ ARÓSTEGUI, Julio y otros. *Generaciones y memoria de la represión franquista*, Valencia, Universitat de València, 2010.

¹³⁹ GÁLVEZ, Sergio y otros. *Ibidem*.

¹⁴⁰ TORRES, Pedro Ruiz y otros. *Ibidem*.

¹⁴¹ SABARES, Francisco Erice y otros. *Ibidem*.

¹⁴² RUIZ-VARGAS, José María y otros. *Ibidem*.

utilizaremos la gran producción fotográfica y la labor de grandes fotógrafos españoles que retrataron este período, como Ramon Masats, Xavier Miserachs, Català-Roca, Oriol Maspons, Leopoldo Pomés, Eugeni Forcano y tantos otros maestros de la fotografía española que de manera exhaustiva registraron la sociedad en que estaban insertos.

Hay que destacar también la importancia de la Guerra Civil española para el crecimiento y reconocimiento del fotoperiodismo y la fotografía de guerra, pues fue un evento de gran repercusión no sólo nacional, sino también en el escenario fotográfico internacional, con diversas revistas, periódicos y fotógrafos que exportaban imágenes y “realidades” para todo el mundo. Por eso, no olvidaremos la gran labor de estos fotógrafos, destacando el trabajo de Robert Capa, Gerda Taro y David Seymour Chim para revistas internacionales sobre el conflicto. Además, también analizaremos otras producciones artísticas del periodo como el cine y la música, aunque de una manera breve, con la intención de ampliar un poco el contexto socio cultural de nuestro campo de análisis. Sin olvidar también el papel desarrollado por la agencia fotográfica española EFE en el franquismo y en la Transición, o el de la agrupación fotográfica de Almería, AFAL integrada por los principales fotógrafos documentalistas de la época, como Ramon Masats, Xavier Miserachs, Oriol Maspons, Ricard Terré entre otros (volveremos a ellos un poco más adelante en este apartado).

Acerca de la dictadura brasileña también encontramos una extensa producción bibliográfica que abarca distintos puntos de análisis y perspectivas, desde el campo historiográfico, sociológico, cultural y económico. Aunque muchos militares y políticos que siguen vivos y en activo, y que participaron directa o indirectamente en el proceso, insisten en ocultar los documentos que tienen archivados sobre la dictadura. En este contexto, que torna la investigación de este proceso en un tema delicado, destacamos la labor de periodistas como Elio Gaspari¹⁴³ o Fernando Gabeira, los historiadores Daniel Araújo Reis¹⁴⁴, Carlos Chagas¹⁴⁵, Marcos Napolitano¹⁴⁶, Boris Fausto, Caio Navarro de Toledo, Juremir Machado da Silva o Celso Castro, entre muchos otros trabajos y publicaciones sobre el tema. Por otro lado, contamos también con diversos relatos de aquellos que vivieron este período, como el recogido por los periodistas Marcelo Netto y Rogerio Medeiros del testimonio del ex-militar

¹⁴³ GASPARI, Elio. *A ditadura derrotada*, Sao Paulo, Companhia das Letras, 2003. Y *A ditadura envergonhada*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

¹⁴⁴ REIS, Daniel Araújo. *Ditadura e Democracia no Brasil: do Golpe de 1964 a Constituição de 1988*, Rio de Janeiro, Zahar, 2014.

¹⁴⁵ CHAGAS, Carlos. *A ditadura militar e os golpes dentro do golpe de 1964-1969*, Rio de Janeiro, Record, 2014.

¹⁴⁶ NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do regime militar brasileiro*, São Paulo, Editora Contexto, 2014.

del régimen Claudio Guerra¹⁴⁷, y la labor realizada por el movimiento civil/religioso *Brasil Nunca Mais*¹⁴⁸ entre tantos otros trabajos sobre el tema. También destacaremos el archivo disponible de algunos periódicos, de distintas líneas editoriales, del gobierno militar o en la oposición, como el *O Globo*, *Jornal do Brasil* y *Folha de São Paulo*, que tenían una gran influencia en el control social y que eran de gran distribución en el territorio nacional. Para esto, el archivo CPDOC de la Fundação Getulio Vargas y el portal de internet *Memory of the World*¹⁴⁹ de la UNESCO, donde están disponibles un gran número de ejemplares de periódicos de la época que fueron digitalizados, nos fueron de gran ayuda. También destacaremos el trabajo de algunos fotógrafos brasileños sobre la dictadura, como el fotoperiodista Evandro Teixeira¹⁵⁰, Flavio Damm, Luis Humberto, Milton Guran y José Medeiros, además de entender el surgimiento de las agencias fotográficas de una manera alternativa al fotoperiodismo, es decir, un trabajo independiente, responsable, ofrecía autonomía al fotógrafo y proponía una mirada “libre”.

147NETTO, Marcelo y MEDEIROS, Rogerio. *Memórias de uma guerra suja: Claudio Guerra*, Rio de Janeiro, Topbooks, 2012.

148Arquidiocese de São Paulo. *Um relato para a História: Brasil Nunca Mais*, Petrópolis, Editora Vozes, 1985.

149 Enlace página web del proyecto: <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/flagship-project-activities/memory-of-the-world/homepage/>

150 Le hicimos una entrevista que será objeto de análisis en este trabajo.

8. El franquismo en España: 1939-1975



Fotografía de dos niños españoles haciendo el saludo nazi en analogía al General Francisco delante de un cartel en el que pone “Franco: caudillo de Dios y de la Patria. El primer vencedor del mundo del bolchevismo en los campos de batallas”.

Como ya hemos dicho antes, el franquismo en España fue consecuencia de un cruento conflicto “interno” en el país ibérico. Así, la Guerra Civil española tuvo lugar entre 1936 y 1939, y marcó la división de su sociedad de una manera tan brutal que, ya pasados casi ochenta años de su inicio, aún es un tema delicado y muy presente. El final del conflicto dividió España entre vencedores y vencidos, y determinó la instauración de una dictadura militar-religiosa de casi cuarenta años. Es decir, se hace imposible intentar comprender la historia española del siglo XX sin reconocer en la Guerra Civil su piedra fundamental. Aunque también es verdad que lo ocurrido en 1936 fue consecuencia de insatisfacciones políticas e ideológicas que se acumulaban en las décadas anteriores. Pero el conflicto español marcó también el fotoperiodismo internacional y la fotografía de guerra, además de satisfacer la curiosidad internacional sobre lo que ocurría aquí. Fotógrafos y agencias internacionales tenían sus ojos puestos en el conflicto y acercaban a los que estaban lejos la cara más triste y violenta de una guerra como ésta. La pregunta que más se oía en aquellos años era: ¿Qué pasa en España?

8.1 Los preámbulos de la dictadura; la Guerra Civil española

Durante la Guerra Civil española se fotografiaron y se registraron todos los males propios de un conflicto bélico de tal magnitud y de manera tan masiva, con publicaciones en revistas y periódicos de casi todos los continentes.¹⁵¹

Esto fue posible gracias a las nuevas tecnologías relativas a las cámaras fotográficas, más compactas y ligeras, como la *Leica*, perfecta para este tipo de situación. La Guerra Civil española representó también un punto de inflexión en la historia de la fotografía de reportaje en todo el mundo. Además de venir a registrar lo que ocurría en España, fueron muchos los voluntarios extranjeros que vinieron a luchar en ambos lados, pues el país se convirtió en el lugar perfecto para probar el conflicto ideológico-político internacional entre sistemas políticos, que vendría a desencadenar la Segunda Guerra Mundial.

Pero, de una lucha a muerte entre españoles, la Guerra Civil adquirió muy pronto, desde las primeras semanas, una dimensión internacional. A la muy temprana y abierta intervención alemana e italiana en apoyo a los rebeldes siguió, desde los primeros días de la defensa de Madrid, la presencia de brigadas internacionales que ocuparon sus posiciones en el frente de batalla. Con alemanes, italianos, soviéticos e internacionales en suelo español, la Guerra Civil dejó de ser sólo una guerra interior en la que se solventaba por las armas la confluencia de antiguos pleitos españoles; comenzó a ser también campo de prueba o prólogo de una guerra entre Estados europeos y entre sistemas políticos y sociales, entre fascismo, democracia y comunismo. La anacrónica guerra de España [...] se había convertido desde finales de 1936 en primera campaña de la futura guerra entre fascismo y democracia, con la novedad de que la Unión Soviética había venido a ocupar en la contienda el lugar desertado por Francia y Gran Bretaña con su ignominiosa política de No Intervención, simple tapadera que dejó a alemanes e italianos campo libre para hacer en España lo que bien quisieron.¹⁵²

Esas intervenciones internacionales en el escenario de la guerra española modificaron el contenido del conflicto en sí mismo y provocaron el auge de una nueva burocracia uniformizada, rescatando instituciones de la “vieja” España que se encarnaron en nuevos partidos como el partido fascista, de la Falange. El Ejército, la Iglesia y el único partido que unificaba Falange y el partido de los Tradicionalistas (carlistas) españoles, denominado

¹⁵¹ La primera vez que se tiene constancia de la presencia de fotógrafos de guerra es en la de Crimea de 1853 a 1856, y Roger Fenton es considerado como el primer fotógrafo de guerra por el trabajo realizado en este conflicto. Algo después, durante la guerra de Secesión norteamericana 1861-1865, se puso de moda la realización de fotografías de soldados de ambos bandos que se retrataban en una especie de “carte de visite”, y los fotógrafos trabajaban en el frente habitualmente. Son muy significativas las instantáneas de A. Lincoln y a Matthew B. Brady se le considera el precursor del fotoperiodismo. La práctica de la fotografía de guerra continuó durante la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y a partir de aquí en las guerras coloniales. Pero sin duda, durante la guerra civil española la fotografía consiguió un desarrollo considerable.

¹⁵² JULIÁ, Santos. *Hoy no es ayer*, Barcelona, ediciones RBA, 2010, pág. 65-66.

Falange Española de las JONS (Juntas Ofensivas Nacional Sindicalista) a partir de 1934; los tres organismos serían los pilares de la consolidación y mantenimiento de la dictadura que vendría después. Pero, por otro lado, las intervenciones de las potencias extranjeras, Alemania e Italia, sobre todo, también provocaron el crecimiento de los comunistas, que fueron catapultados al primer plano por el abandono británico y francés, la ayuda soviética, la debilidad de los republicanos, la división de los socialistas y la desorientación e indisciplina de los anarquistas.¹⁵³ Así, la guerra civil española representó una lucha interna, pero con mucha relevancia y atención externa, pues allí se jugaba no sólo el destino de España sino el de todo un continente, como se vio tres años después del conflicto español, con el estallido de la Segunda Guerra Mundial.

Al contrario de sus vecinos en Italia y Alemania, Franco llegó al poder tras un golpe militar y una guerra civil, y no como Hitler o Mussolini, que fueron elegidos a través del voto. Aunque esto no quiere decir que Francisco Franco¹⁵⁴, el Generalísimo, no tuviera el apoyo de parte de la sociedad civil, pues sí lo tenía, como veremos más adelante. La victoria de Franco fue una cuenta muy larga a pagar para los españoles debido a su toma de poder tras una victoria en una Guerra Civil de tres años, y centenas de miles de muertos de los dos lados. Además de un país dividido, había dejado muy maltrecha la situación económica y militar, y su poderío bélico estaba comprometido.

Cuando Franco y sus colaboradores golpistas idearon el golpe y la posterior toma de poder, lo pensaron como una acción rápida y eficiente (igual que la idea que tenían los golpistas brasileños), sin dudar en ningún momento del resultado final. De acuerdo con Paul Preston, las primeras instrucciones secretas del general Mola como director de la conspiración militar en abril de 1936 fueron:

Se tendrá en cuenta que la acción ha de ser en extremo violenta, para reducir lo antes posible al enemigo, que es fuerte y bien organizado. Desde luego, serán encarcelados todos los directivos de los partidos políticos, sociedades o sindicatos no afectos al Movimiento, aplicándose castigos ejemplares a dichos individuos, para estrangular los movimientos de rebeldía o huelgas. (...) Hay que sembrar el terror [...] hay que dar la sensación de dominio eliminando sin escrúpulos ni vacilación a todos los que no piensen como nosotros. Nada de cobardías. Si vacilamos un momento y no procedemos con la máxima energía, no ganamos la partida. Todo aquel que ampare u oculte un sujeto comunista o del Frente Popular, será

¹⁵³ JULIÁ, Santos. 2010. *Opus cit.* Pág. 67.

¹⁵⁴ Francisco Franco Bahamonde nació en Ferrol en 1892 y murió en Madrid el día 20 de noviembre de 1975.

pasado por las armas.”¹⁵⁵

El general Francisco Franco y los militares golpistas celebraron su victoria el primer día de abril de 1939. Para Franco y los vencedores, el conflicto representó la lucha de “la Patria contra la Anti-Patria” y a los vencidos les reconocía como los “niños de la conspiración judeo-masónica-comunista”¹⁵⁶. Para Santos Juliá el conflicto no dividía *sólo* a dos Españas, sino a muchos más.

No eran dos Españas, evidentemente: anarquistas, comunistas, socialistas, nacionalista, republicanos, de un lado; católicos, monárquicos, fascistas, de otro – por sólo mencionar las corrientes mayores -, difícilmente podían coligarse para una acción de gobierno, como así fue en efecto; pero la guerra, como vio Antonio Machado, construyó su propia retórica, que fue la misma para todos, y lo que era la fragmentación y faccionalismo en tiempos de paz pasó a ser alzamiento y resistencia, cruzada y revolución, liberación del comunismo y guerra antifascista, cuando a la rebelión militar siguió una devastadora guerra civil.¹⁵⁷

El historiador Santos Juliá va a presentar a Franco como “la última anomalía española”¹⁵⁸, en el sentido de alguien que pretende desviar el curso de la historia del conflictivo rumbo seguido desde la Ilustración y el liberalismo, para retroceder aguas arriba, en dirección contraria. Éste también va a señalar que por mucho que la meta del nuevo Estado implantado tras la guerra consistiera en congelar la historia, así tan absurdo es presentar la dictadura como su culminación, como definirla en toda su duración como “tiempo de silencio”¹⁵⁹. Lejos de haber sido un periodo de silencio, la dictadura representó un tiempo de transformaciones sociales, económicas y políticas, que consiguió erosionar lentamente la dictadura.

Para muchos historiadores, sociólogos y estudiosos de la historia de España, el siglo XIX es considerado como “el siglo perdido”, en razón de un estancamiento agrario y el fracaso de la revolución industrial. De acuerdo con Juliá, la economía estancada determinó la frustración de la sociedad civil, que habría mantenido durante todo aquel siglo, hasta la mitad del XX, una estructura arcaica, que para el autor estaba determinada por la carencia de una auténtica burguesía industrial. Así, sin sociedad civil poderosa y articulada, el Estado se convirtió en una débil superestructura incapaz de desarrollar las tareas propias del moderno estado nacional, y los políticos no fueron más que unos comediantes, inconscientes de quién manejaba realmente los hilos de la trama.

¹⁵⁵ PRESTON, Paul. *Franco: el gran manipulador*, Barcelona, Editorial Base, 2008, pág. 80.

¹⁵⁶ *Idem*. Pág. 79.

¹⁵⁷ JULIÁ, Santos. 2010. *Opus. Cit.* Pág. 12.

¹⁵⁸ *Idem*. Pág. 16.

¹⁵⁹ *Idem*.

Estancamiento agrario, fracaso industrial, debilidad de la burguesía, ausencia de clase media, ineficiencia del Estado como creador de la nación determinan la hegemonía cultural de estamentos e instituciones del Antiguo Régimen: tal sería en su más cruda desnudez el paradigma historiográfico dominante después de la Guerra Civil.¹⁶⁰

Una vez más el historiador español Santos Juliá acredita que “la forma peculiar de llevar a cabo nuestra revolución burguesa fue lo que nos condujo a la Guerra Civil y al franquismo”¹⁶¹, y concluye que Franco aparece así como la culminación de esta historia fracasada, enraizada en esta inactividad social ocurrida en el siglo XIX a la espera de rescribir su historia. Pero en realidad, en los años treinta España empezaba a recuperarse y a salir de la inercia del siglo anterior, y el franquismo representaría no una consecuencia o culminación de este arcaísmo, sino la intención deliberada de Franco y los militares golpistas de, en desacuerdo con el rumbo que tomaba el país, enderezar la nación torcida. En este sentido el régimen franquista supuso una ruptura más que una consecuencia.

El franquismo no podría entenderse como consecuencia de una estructura social agraria inmóvil y creadora de insoportables tensiones, sino como quiebra de una línea de cambio y expansión; interrumpe más que culmina un proceso; provoca la ruina de la agricultura más que es causada por ella. [...] el franquismo no aparecería entonces como culminación del fracaso de la industrialización y del predominio de arcaicos intereses agrarios, sino como el régimen que quiebra un crecimiento sostenido a largo plazo, insuficiente para alcanzar el nivel de los países de Europa occidental [...].¹⁶²

Es decir, en la década de los años treinta España todavía no había llegado al nivel de sus vecinos europeos en distintos aspectos de las sociedades capitalistas de la época, pero sí que contaba ya con una clase empresarial ampliamente desarrollada en sectores como la banca, la minería, la electricidad, la construcción naval, los ferrocarriles o las industrias alimentarias. Además, las categorías profesionales incrementaron de una manera significativa su peso en los primeros treinta años del XX. En consecuencia, hicieron que la población agraria se marchase cada vez más con destino a las grandes ciudades españolas del periodo, casi doblando la población, en tan sólo treinta años, en aquellas más industrializadas como Madrid, Barcelona, Sevilla, Bilbao y Valencia¹⁶³.

Éste era el escenario español que propició el golpe militar y la posterior instauración de la dictadura franquista a finales de la década de los años treinta.

¹⁶⁰ JULIÁ, Santos. 2010. *Opus cit.* Pág. 40.

¹⁶¹ *Idem.* Pág. 44.

¹⁶² *Idem.* Pág. 47.

¹⁶³ *Idem.*

8.2 La dictadura franquista está instaurada

El 1º de abril de 1939 quedó marcado en la historia española como el “Día de la Victoria” del bando sublevado liderado por Franco en España contra los republicanos¹⁶⁴. La guerra había terminado y la dictadura, casi cuarenta años de oscuridad, estaba empezando. De esta manera, un fuerte sistema de control ideológico y propagandístico exaltando el régimen fue creado para perpetuar el franquismo. Así, el poder político estaría centralizado en Franco, y la adhesión inquebrantable al Caudillo fue el elemento clave de todo el edificio político, así como de la construcción de la realidad social del periodo.

Un poco antes, ya en agosto de 1937, de acuerdo con el artículo 47 del estatuto de FET y de las JONS, la figura centralizadora del general comenzaba a forjarse.

[Franco] El Jefe Nacional de la Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista, Supremo Caudillo del Movimiento, personifica todos los Valores y todos los Honores del mismo. Como Autor de la Era Histórica donde España adquiere las posibilidades de realizar su destino y con él los anhelos del Movimiento, el Jefe asume, en su entera plenitud, la más absoluta autoridad. El Jefe responde ante Dios y ante la Historia.¹⁶⁵

Además de la Falange, como hemos visto, la Iglesia también tuvo un papel fundamental en el periodo dictatorial vivido en España a partir del movimiento conocido como *nacional catolicismo* que hizo que la Iglesia fuera la gran legitimadora de la dictadura franquista. A cambio de su apoyo político e ideológico, el catolicismo dominó la vida social y la educación, y de esta manera una estricta moral católica en lo público y en lo privado se impuso en el país. La ideología de la defensa de la “unidad de la Patria”, determinó la negativa a cualquier autonomía política de las regiones y el fomento del castellano como única lengua española. La prohibición de las otras lenguas peninsulares fue estricta en los primeros momentos para, posteriormente, evolucionar hacia una cierta tolerancia. El tradicionalismo de la dictadura se basó en raíces históricas a menudo adulteradas, sobre todo los sucesos como la Reconquista, el Imperio y la defensa del catolicismo. El soporte de la Iglesia añadido al poder militar, supuso una preponderancia social del estamento militar (desfiles, uniformes, banderas, himnos, etc.). Los rasgos fascistas también estuvieron visibles en el franquismo a través de la proliferación de símbolos y uniformes, exaltaciones del Caudillo (como veremos en los periódicos), y la utilización de la violencia como medio político. Aunque los aspectos

¹⁶⁴ El bando sublevado, que se autodenominaba “nacional”, fue liderado por el General Francisco Franco y atacó a la Segunda República Española después del triunfo del Frente Popular en las elecciones de febrero de 1936, iniciando así los tres años de Guerra Civil.

¹⁶⁵ PRESTON, Paul. 2008. *Opus. cit.* Pág. 88.

externos más comprometedores, como el saludo fascista y la participación política directa de la Falange en el gobierno, fueron atenuados tras la derrota de Adolf Hitler y Benito Mussolini en la Segunda Guerra Mundial.

De esta manera, a partir de la derrota de Italia y Alemania en 1945, se creó el mito de que Franco, con hábil prudencia, como previendo ya una posible derrota de sus entonces aliados políticos e ideológicos, trató de engañar a Hitler y conseguir que España no entrase en la guerra mundial. Éste es, de acuerdo con Preston¹⁶⁶, uno de los mitos centrales de la propaganda franquista que durante mucho tiempo se ha utilizado como tesis preferida de los admiradores del Caudillo. Pero, el historiador británico revela el verdadero motivo del rechazo de Franco a entrar en la II Guerra Mundial: a cambio de su apoyo en el conflicto, él quería el territorio de dominio francés localizado al norte de África, una vez terminada la guerra. Ésta era la condición única para el apoyo militar español a Hitler. Después de varios encuentros entre representantes de los dos gobiernos, alemanes y españoles, para tratar de cerrar el acuerdo, al final de una de estas entrevistas Franco va a relatar a Serrano Suñer, el encargado español de negociar el acuerdo con Berlín y cuñado de Franco, detalles de las conversaciones.

Esta gente es intolerable. Quieren que entremos en la guerra a cambio de nada. No podemos fiarnos de ellos si no se comprometen formalmente ahora, en lo que firmemos, a darnos los territorios que nos pertenecen, como les he explicado. De otro modo, no entraremos en guerra. Este nuevo sacrificio por nuestra parte sólo se justificaría si nos dan lo que será la base de nuestro imperio. Si no se comprometen formalmente ahora, después de la victoria, a pesar de lo que digan no nos darán nada.¹⁶⁷

Está claro que Franco no se fiaba de los alemanes. Pero éste no fue el principal motivo del rechazo del caudillo a entrar en el conflicto internacional. El aspecto más relevante desde nuestra perspectiva en este episodio era la grave crisis que España enfrentaba al término de la guerra civil. El país estaba militarmente, socialmente y económicamente devastado. Cuando estalló la Segunda Guerra Mundial España ya vivía la realidad dura de la posguerra, frágil y sin “fuerza” o “ánimo”.

Como hemos dicho antes, las bases políticas de la dictadura fueron el sistema de la estricta prohibición de los partidos, unido a una brutal represión contra los que habían apoyado a la República. Ya en 1937 se había establecido el partido único, la FET de las JONS, que vino a

¹⁶⁶ PRESTON, Paul. 2008. *Opus cit.* Pág. 114.

¹⁶⁷ SERRANO SUÑER, Ramón. *Entre el silencio y la propaganda: la Historia como fue. Memorias*, Barcelona, Planeta, 1997, pág. 298.

denominarse el Movimiento Nacional. Sin embargo, dentro del régimen, bajo una completa subordinación al Caudillo, hubo diferentes “familias” políticas, es decir, grupos políticos que trataron de influir en las decisiones tomadas por Franco.

Uno de los principales articuladores fue la Falange, que no tenía nada que ver con el pequeño grupo fascista creado por José Antonio Primo de Rivera en 1933. Con el franquismo los falangistas se hallaban integrados en el partido único bajo el liderazgo absoluto de Franco. Su principal función fue el control de la vida social (junto a la Iglesia) y económica del país a través de diversas instituciones del régimen, como el Frente de Juventudes, la Sección Femenina y la Organización Sindical. La Falange jugó un rol importante en los primeros momentos de la dictadura. Tras la derrota de las potencias fascistas en la segunda guerra mundial en 1945, pasó a tener un papel más secundario. Por otra parte los militares tuvieron prestigio y poder político, pero estuvieron completamente subordinados a Franco. Algunos de los más importantes colaboradores del dictador, como Carrero Blanco, eran militares. En cuanto a los católicos, muchos mandos y dirigentes de la dictadura procedieron de instituciones religiosas como el *Opus Dei* (ya en los años 60), pero tras el Concilio Vaticano II, convocado en 25 de diciembre de 1961¹⁶⁸ hubo un distanciamiento entre la dictadura y parte de la Iglesia, que determinaba que ésta, en una esfera global, tenía que acercarse a una ideología democrática. Así, a partir de 1966 los curas entraron también en un imparable proceso de disidencia y rebeldía en relación al régimen franquista.

Otro grupo, los monárquicos, tuvo un papel secundario, pues tras el final de la guerra los carlistas fueron desapareciendo como fuerza política relevante. Franco se negó a ceder la jefatura del estado a Don Juan de Borbón, hijo de Alfonso XIII y padre de Juan Carlos I, aunque muchos monárquicos colaboraron con la dictadura, especialmente en los primeros años del régimen. Pero en la práctica, todas estas familias tuvieron un papel secundario, pues Franco siempre impidió que alguien acaparara demasiado poder y buscó un equilibrio que garantizara su poder hegemónico.

De esta manera las bases sociales del régimen de Franco estuvieron muy ligadas a la oligarquía terrateniente y financiera, que recuperó su hegemonía social y fue la gran beneficiaria de la política económica intervencionista del régimen. Clases medias rurales del Norte y de Castilla, que estaban bajo una fuerte influencia de la religión católica, fueron uno

¹⁶⁸ Fueron convocadas cuatro sesiones del Concilio, la primera en 1961 y la última celebrada el 8 de diciembre de 1965.

de los grupos beneficiados por la dictadura. En los primeros años del régimen, la represión sistemática, la miseria y la desmoralización tras la derrota impidieron que esa falta de apoyo se concretara en oposición a la dictadura. Aunque esta situación cambió en los años 60 como veremos más adelante, pues si bien el desarrollo económico hizo que el régimen contara con mayor consenso social entre las clases medias y trabajadoras, al mismo tiempo la tímida liberalización del país propició el desarrollo de la oposición. Esto fue consecuencia directa del Plan de Estabilización Nacional aprobado en 1959, cuando a la vez que el régimen abandonaba su saludo fascista e intentaba cambiar su imagen, se proponía la *normalización* del Estado totalitario.

8.3 El Plan de Estabilización de 1959 y la “normalización” del franquismo

Después del final de la Guerra Civil española en 1939, el país entró en un estado social y económico típicos del contexto de una posguerra: escasez de alimentos y recursos sobre todo en las zonas más rurales, pero también presente en los grandes centros urbanos españoles; movimientos migratorios nacionales e internacionales; es decir, un sentimiento de derrota de toda una nación, que volvía al punto cero de su historia reciente, como hemos visto antes. El escenario español de la posguerra era tan desolador y funesto para los vencidos y las clases más bajas de la sociedad que Franco tardó casi veinte años en cambiar su imagen y buscar su aceptación definitiva, tanto en el ámbito nacional como en el internacional, a través de este Plan de 1959 y de las políticas propagandísticas del régimen, que actuaban desde el periodo de la Guerra Civil, siendo perfeccionadas con el tiempo.

Este Plan de Estabilización que fue refrendado por las Cortes en julio de 1959 tenía objetivos claros: incrementar la inversión extranjera en España; cambiar el sistema económico de autarquía aplicado por Franco y estimular una apertura del mercado nacional pretendiendo una integración en el contexto internacional de desarrollo económico. Los organismos internacionales, como el FMI y el gobierno norteamericano, se apresuraron a apoyar el nuevo sistema español y se acercaron al gobierno de Franco. Aunque España no se vio beneficiada por el Plan Marshall en su momento, luego adoptó a los Estados Unidos de América como su fiel aliado económico.

Como consecuencia de este cambio de sistema con la implementación del Plan del 59, España tuvo un gran desarrollo económico a lo largo de los años sesenta hasta 1973, un crecimiento de los más grandes del mundo, comparable sólo con lo vivido en Japón en los mismos años. La inflación se redujo de 12,6 por ciento en 1958 a 2,4 en 1960¹⁶⁹. Estos resultados económicos fueron utilizados por el gobierno franquista como propaganda para enaltecer el régimen. Pero los esfuerzos para su éxito tuvieron consecuencias en el aumento del paro y en el éxodo de trabajadores para otros centros europeos en busca de mejores trabajos y condiciones de vida.

Años después, en junio de 1973, Luis Carrero Blanco fue nombrado Presidente del gobierno siendo visto como el posible sucesor de Franco en la labor de mantener el gobierno franquista, aunque el plan trazado por el dictador para después de su muerte era la vuelta al sistema monárquico, con la figura de Juan Carlos como jefe del Estado español. Ya desde 1951, Carrero Blanco ocupó prácticamente la jefatura del Gobierno en el Régimen y simbolizaba mejor que nadie la figura del “franquismo puro”. Por otra parte, llegó a ser insustituible por su experiencia y capacidad de maniobra y porque nadie lograba como él mantener el equilibrio interno del franquismo.

Pero los planes de los que apoyaban a Carrero Blanco como sucesor de Franco se vieron frustrados cuando un espectacular¹⁷⁰ atentado terrorista, reclamado por ETA, acabó con la vida del entonces presidente de gobierno, en el aristocrático barrio madrileño de Salamanca. Así, los sueños de los que creían que el régimen de Franco podría resistir tras la muerte del generalísimo ya no estaban tan claros como antes, y la eminente disolución del franquismo era cada vez más inevitable. La ejecución en sí tenía un alcance y unos objetivos específicos, desestabilizar definitivamente el régimen.

¹⁶⁹ Ortega, Bienvenido; Núñez (2002). *El proceso de crecimiento de la economía española (I): Los cambios que introduce el Decreto-Ley de Ordenación Económica de 21 de julio de 1959*. Economía Española.

¹⁷⁰ Los miembros de ETA se desplazaron hasta Madrid y alquilaron un semisótano en el número 104 de la calle de Claudio Coello; a partir de allí, excavaron un túnel hasta el centro de la calzada, donde colocaron cerca de 100 kilogramos de carga explosiva que hicieron explotar el 20 de diciembre de 1973 al paso del coche de Carrero Blanco, quince minutos antes del inicio del juicio contra diez miembros del entonces sindicato clandestino Comisiones Obreras, conocido como «Proceso 1001». La explosión, que acabó con la vida de Carrero Blanco, fue tan violenta que el coche, un Dodge 3700 GT, voló por los aires y cayó en la azotea de un edificio anexo a la iglesia de San Francisco de Borja donde había asistido a misa momentos antes. Su hija Ángeles, que siempre lo acompañaba, no lo hizo ese día, lo cual evitó más muertes. También fallecieron otras dos personas, el inspector de Policía, José Antonio Bueno Fernández, y el conductor del vehículo, José Luis Pérez Moga.

De este modo, a partir de 1974 la principal preocupación política no era ya la estabilidad económica del régimen franquista, pues esta ya estaba bien encaminada, sino que la pregunta que se oía era ¿después de Franco qué? La respuesta ya la sabían Franco y los suyos desde hacía décadas. Cuando éste asumió el poder, tenía la intención de que al final de su gobierno le entregaría el poder al Rey para que este condujera la transición política e instaurase una monarquía parlamentaria. Por lo menos, éste era el plan del caudillo, aunque no fuera del agrado de todos sus aliados.

8.4 “Españoles ..., Franco, ha muerto”

En los años siguientes al asesinato del almirante Carrero Blanco, llevado a cabo el 20 de diciembre de 1973, España experimentó, de acuerdo con Paul Preston¹⁷¹, un período de actividad política mucho más dramático del que fuera posible durante los treinta y cuatro años precedentes de la dictadura de Franco. Esto no significa, añade Preston, sin embargo, que se produjera un relajamiento de la maquinaria represiva del régimen. Por el contrario, a lo largo de los años 1974 y 1975, la represión bajo la forma de arrestos masivos, torturas y ejecuciones, así como la facilidad por parte de la policía y guardia civil en hacer uso de las armas, se incrementó hasta niveles nunca vistos desde la década de los cuarenta. A pesar de la movilización de todo su arsenal defensivo, el régimen fue incapaz de impedir el asesinato del jefe del gobierno, las huelgas masivas que paralizaron provincias enteras, los grupos terroristas del País Vasco, y la violencia esporádica de los activistas de la extrema derecha y la extrema izquierda en Madrid y Barcelona.

En este contexto social/político conturbado, el día 20 de noviembre de 1975, el entonces presidente de Gobierno Arias Navarro anunciaba en red nacional, por radio y televisión, el fin de una era de casi cuatro décadas oscuras y de colapso social: “Españoles ..., Franco, ha muerto”. Ya se había discutido una posible continuidad del régimen totalitario después de su muerte, aunque nadie se ponía de acuerdo. Mientras unos veían con buenos ojos el mantenimiento de este esquema político, otros veían este momento como un punto de

¹⁷¹ PRESTON, Paul. *España en crisis: evolución y decadencia del régimen de Franco*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1977, pág. 11.

inflexión para la sociedad española, y como dijo el propio Franco en su momento, creían que con la muerte del dictador el jefe del Estado tendría que ser el Rey, y que éste sería el responsable de custodiar a España en sus primeros años de transición política pos dictadura.

Para Paul Preston¹⁷², y otros historiadores, el régimen existía para el beneficio de ciertas clases sociales y económicas, y la búsqueda de sus propios intereses implicaba la exclusión del poder de otros sectores. Fueron varios los grupos que apoyaron el régimen, como hemos visto un poco más arriba en este mismo apartado, y de acuerdo con Preston estos grupos sociales se aprovecharon del régimen y, de vez en cuando, participaron en el poder. Inevitablemente, a veces se producían limitados debates tácticos entre ellos, e incluso una competencia relativamente combativa, para conseguir un puesto dentro de la “élite”. Los ejemplos más claros son la lucha por el poder entre la Falange y el Opus Dei, y la maniobra del grupo táctico, de tendencia democristiana, a principios de 1975, para procurar una evolución del régimen de Franco como requisito previo a su propia supervivencia. Las pugnas entre estos grupos sólo pueden considerarse verdaderamente como oposición en aquellas raras ocasiones en que constituyeron una seria amenaza para el régimen.

8.5 Camino abierto para la transición democrática en España

Con la muerte del generalísimo en 1975, España entró en un proceso de transición política con el objetivo de restaurar la democracia después de treinta y seis años de régimen franquista (sin contar el periodo de la Guerra Civil). De esta manera, tan solo dos días después de la muerte de Franco, en una sesión extraordinaria en las Cortes madrileñas, el entonces príncipe Juan Carlos es coronado Rey de España, y Carlos Arias Navarro siguió como presidente de gobierno, cargo que ocupó desde 1974, asumiéndolo tras la muerte de Carrero Blanco hasta 1976, cuando salió para la entrada de Adolfo Suárez.

[una] paulatina afirmación por parte de las nuevas clases obrera y media de un lenguaje de democracia “inventado en el marco de una dictadura producto de una guerra civil, un lenguaje por tanto que propugnaba una evolución gradual a la democracia sin quiebra del orden social y sin insurrección por la República, confluyó en una corriente común con los grupos de disidentes del franquismo y los partidos de la oposición al régimen, que nunca

¹⁷² PRESTON, Paul. 1997. *Opus cit.*

dejaron de percibir la democracia como horizonte que habría de sustituir a la dictadura. Cuando republicanos, socialistas, nacionalistas y comunistas se encontraban con monárquicos, liberales, antiguos falangistas y católicos que se habían alejado del régimen, aunque en algún momento hubieran desempeñado altos cargos, el lenguaje utilizado era el de superar las divisiones del pasado para emprender un proceso constituyente que adoptara como primera medida una amnistía general.[...] La única perspectiva posible para quienes habían sido protagonistas de la Guerra Civil era la democracia tras un proceso de transición, que después de una amnistía general por todo lo ocurrido en el pasado, permitiera a los españoles decidir libremente su futuro.¹⁷³

El historiador español Santos Juliá destaca también que, como estaba previsto por sus proyectos y por su obra, en este trabajo de articulaciones políticas en favor de la transición estuvieron siempre ausentes los que dirigieron en los años sesenta la reforma de la Administración del Estado y los planes de desarrollo. “La transición no se hizo contra ellos, pero fue posible porque se hizo sin ellos”¹⁷⁴.

La transición siguió en marcha cuando en el día 15 de octubre de 1977 fue aprobada por las Cortes la Ley de Amnistía¹⁷⁵, firmada por el Rey Juan Carlos y el entonces presidente de las Cortes Antonio Hernández Gil. Esta ley determinaba una amnistía general para todos los crímenes comprendidos entre 1936 y 1977 cometidos por ambos bandos. En todo caso, están comprendidos en la amnistía: los delitos de rebelión y sedición, así como los delitos y faltas cometidos con ocasión o motivo de ellos, tipificados en el Código de justicia Militar; la objeción de conciencia a la prestación del servicio militar, por motivos éticos o religiosos; los delitos de denegación de auxilio a la Justicia por la negativa a revelar hechos de naturaleza política, conocidos en el ejercicio profesional; los actos de expresión de opinión, realizados a través de prensa, imprenta o cualquier otro medio de comunicación; los delitos y faltas que pudieran haber cometido las autoridades, funcionarios y agentes del orden público, con motivo u ocasión de la investigación y persecución de los actos incluidos en esta Ley; los delitos cometidos por los funcionarios y agentes del orden público contra el ejercicio de los derechos de las personas.

Pero la transición no se hizo sólo dentro de los despachos sino que fue el resultado de los movimientos de las calles, de huelgas, manifestaciones de estudiantes y trabajadores que eran reprimidos con extrema violencia. De acuerdo con una publicación de 2010 del periodista de

¹⁷³ JULIÁ, Santos. 2010. *Opus cit.* Pág. 224.

¹⁷⁴ *Idem.* Pág. 229.

¹⁷⁵ Ley nº 46/1977 del 15 de octubre. Publicado en el BOE nº 248 del 17 de octubre de 1977. Ver: <http://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1977-24937>

investigación Mariano Sánchez Soler¹⁷⁶, éste afirma que entre 1975 y 1983 se produjeron 591 muertes por violencia política. Soler afirma también que "La violencia política de esos años está totalmente ligada al cambio histórico [...] Los asesinatos se disparan tras la muerte de Franco, se incrementan antes de la toma de decisiones políticas decisivas y descienden bruscamente cuando se da por zanjado el proceso democrático"¹⁷⁷. El año de 1977 está marcado también por la legalización del Partido Comunista español por Adolfo Suárez, lo que supuso la vuelta al escenario político de un agente activo e importante en el combate contra el régimen de Franco.

El 29 de diciembre del año siguiente, 1978, es firmada la nueva Constitución¹⁷⁸ española. En ella, el preámbulo ya indicaba sus intenciones. "La Nación española, deseando establecer la justicia, la libertad y la seguridad y promover el bien de cuantos la integran, en uso de su soberanía, proclama su voluntad de: garantizar la convivencia democrática dentro de la Constitución y de las leyes conforme a un orden económico y social justo; consolidar un Estado de Derecho que asegure el imperio de la ley como expresión de la voluntad popular; proteger a todos los españoles y pueblos de España en el ejercicio de los derechos humanos, sus culturas y tradiciones, lenguas e instituciones; promover el progreso de la cultura y de la economía para asegurar a todos una digna calidad de vida; establecer una sociedad democrática avanzada, y colaborar en el fortalecimiento de unas relaciones pacíficas y de eficaz cooperación entre todos los pueblos de la Tierra"¹⁷⁹.

Aunque la fecha de 1978 es significativa para la restitución de la democracia y la ruptura político/institucional definitiva con el régimen, la transición en España fue realmente "concluida" con el triunfo del Partido Socialista Obrero Español (un disidente histórico del Partido Comunista) al ser elegido Felipe González presidente del gobierno en 1982.

¹⁷⁶ SÁNCHEZ SOLER, Mariano. *La Transición sangrienta*, Madrid, Editorial Península, 2010.

¹⁷⁷ *Idem*. Pág. 235.

¹⁷⁸ Boletín Oficial del Estado nº 311 del 29 de diciembre de 1978. Ver:

<http://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1978-31229>

¹⁷⁹ Ver: http://www.congreso.es/docu/constituciones/1978/1978_cd.pdf

9. Análisis de la prensa y de los medios de comunicación en el franquismo

Ya hemos investigado, en esta tesis, la relevancia y la influencia del lenguaje fotográfico en la construcción de la memoria social colectiva, y que ésta es determinada por el entorno en que son producidas. Por ello, en este apartado nos dedicaremos a analizar las estrategias de comunicación visual del régimen de Franco a través de los periódicos *ABC*, *Arriba* y *La Vanguardia*. Hemos elegido estos tres periódicos por sus destacados usos de este lenguaje icónico y su gran distribución nacional. Aquí cabe resaltar el marco histórico/fotográfico en que se desarrollan el trabajo y la influencia de la prensa española en el franquismo, que es nuestro objeto de análisis en esta parte del trabajo.

Durante el franquismo en España se vivió una fuerte censura y un claro uso político de la prensa en favor del gobierno de Franco desde que, en abril de 1938, fue creada la primera Ley de Prensa del general en un intento de utilizar los periódicos como una herramienta de control social. Por esta Ley era ratificada la censura previa a los medios de comunicación y las llamadas “consignas” en que el Ministerio de Información y Turismo podía ordenar la inserción de artículos y editoriales, con una determinada tendencia o contenido. Así, la pluralidad editorial de los periódicos de este periodo era construida a partir de las distintas líneas editoriales que servían, directa o indirectamente, al régimen. Con la experiencia de la Guerra Civil española los vencedores pronto se dieron cuenta de la importancia del control de periódicos y de que los medios de comunicación debían cumplir un servicio público y social. Fueron creadas las Leyes de Prensa en 1938 y después en 1966 para reglamentar la práctica y el uso de la prensa en España.

Las principales publicaciones madrileñas en el franquismo fueron: el diario oficial *¡Arriba!* que era considerado como el órgano del Movimiento Nacional; *Hoja del Lunes*, que sólo salía este día de la semana y que era editado desde 1930; *El Alcázar* de extrema derecha cercano al Opus Dei; el diario católico *Ya*; el *Pueblo* que era próximo a los sindicatos sin abandonar su ideal falangista, siendo durante un tiempo uno de los periódicos más leídos en España después de *La Vanguardia* y el *ABC*; el conservador y monárquico *ABC* (volveremos a él más adelante); *Diario Madrid* que intentó de alguna manera desafiar el régimen a partir de una tímida y supuesta relajación con la ley de prensa de 1966 pero que fue cerrado en 1971 y su

edificio demolido; y el diario vespertino *Informaciones*. En Cataluña las principales publicaciones en este periodo fueron los diarios *La Vanguardia* y el *Solidaridad Obrera*, que posteriormente cambiaron de nombre a *La Vanguardia Española* y *Solidaridad Nacional*. Aunque cabe destacar que eran publicados diversos periódicos locales en prácticamente todas las provincias españolas durante el franquismo que tenían una distribución más pequeña.

Así, el marco histórico en el que se produjeron tales influencias en la construcción de realidades a través de los medios de comunicación fue determinado por las respectivas leyes de Prensa, es decir, en el año 1966 fue creada la nueva Ley de Prensa e Imprenta que sustituyó la anterior vigente Ley de Prensa de 1938. Esta ley, también conocida como la “Ley Fraga”, por la actuación de Manuel Fraga en su elaboración y aprobación, supuestamente aflojaba un poco la dura censura vivida hasta entonces, aunque mucho más en la teoría que en la práctica en sí misma.

Se trataba de una ya vieja reivindicación de directores de periódicos y de periodistas en general que en varias ocasiones se habían dirigido a las autoridades competentes no con ánimo de protestar por el hecho en sí de la censura, sino más bien por los procedimientos arbitrarios que utilizaban los censores, personajes anónimos, al abrigo de cualquier responsabilidad. La irritación extendida por la supresión de palabras, frases o ilustraciones inocuas, el rechazo de originales, las órdenes sobre qué era preciso decir y qué silenciar habían alcanzado ya cierto nivel de exasperación y las protestas comenzaron a menudear. (...) la porra de la represión sustituyó a las tijeras de la prevención. Decenas de revistas y periódicos que no sometían sus originales a la consulta voluntaria, sustituta de la censura previa, fueron víctimas de secuestros, cierres temporales, multas que dejaban temblando las precarias economías de unas empresas a la busca de nuevos lectores.¹⁸⁰

La implementación de esta nueva Ley de Prensa implicó, según el historiador Santos Juliá, que ya recién inaugurada la ley “nadie se atreviera a negar legitimidad a aquel referéndum que hacía las delicias de las nuevas empresas de publicidad, por la oportunidad que ofrecía de ensayar técnicas de adoctrinamiento masivo. La construcción del régimen, lo que unos y otros llamaban su institucionalización, pudo así culminar sin mayor problema”¹⁸¹. Es decir, la prensa fue utilizada como una herramienta legitimadora del régimen, contribuyendo a la construcción de una realidad favorable y, lo que es más, enaltecida de Franco y su gobierno.

Més que l'acord entre generals, la realitat la va crear el poder de la premsa. Es van fer servir els mitjans de comunicació per elevar la figura del Caudillo. El seu primer cap de premsa i propaganda va ser el general José Millán Astray, que dirigia l'oficina de premsa com si fos

¹⁸⁰ JULIÁ, Santos. 2010. *Opus cit.* Pág. 235-236.

¹⁸¹ *Idem.* Pág. 236.

una caserna militar: obligava els periodistes a alinear-se quan tocava el xiulet i els sotmetia a arengues absurdes com les que l'havien fet famós a la Legió. Es va fer ús de la premsa i els cartells per forjar una similitud aparent entre Franco i el Cid. Col·laboradors com Dionisio Ridruejo, Ernesto Giménez Caballero i Fermín Yzurdiaga van ajudar a crear una iconografia que equiparava la guerra contra l'esquerra i les regions, es forjava la imatge de Franco, l'invicte Caudillo, enviat de Déu per lluitar contra les forces del mal.¹⁸²

De esta manera, hemos elegido estos periódicos (*Arriba*, *ABC* y *La Vanguardia*) para nuestro análisis por sus participaciones, de una manera u otra, en el régimen de Franco, dentro del contexto, por supuesto, de la fuerte censura impuesta por el general.

A continuación vamos a señalar algunas de las estrategias que se llevaban a cabo para enmascarar o tergiversar la realidad del momento para servir los intereses de una visión afín a la dictadura. Con ello se pone en evidencia el carácter manipulador de la prensa en ésta y otras dictaduras.

Es decir, el régimen franquista contaba con una serie de periódicos que constituían la Cadena del Movimiento. El principal era *Arriba*, y luego en casi todas las provincias había uno: *Lanza* (Ciudad Real), *Alerta* (Santander), *La Nueva España* (Oviedo), *Hierro* (Bilbao), *Odiel* (Huelva), *Solidaridad Nacional* (Barcelona), *España* (Tánger, donde empezó a trabajar Eduardo Haro Tecglen, famoso periodista y escritor durante la dictadura y transición), *Marca* (Madrid)... Muchas de estas cabeceras todavía existen, aunque, por supuesto, con una línea editorial distinta de la falangista de entonces. Sin embargo, en esos años los periódicos más vendidos eran los de propiedad particular, como el *ABC* Madrid y Sevilla, *La Vanguardia Española* (Barcelona), el *Ya* (Madrid), *La Gaceta del Norte* (Bilbao), *La Voz de Galicia* (La Coruña)... El único de los azules que se coló en este pelotón fue *Pueblo*, diario de los Sindicatos Verticales dirigido por Emilio Romero.

Seguidamente concretaremos un análisis de la prensa española seleccionada.

9.1 El diario *ABC*

El periódico *ABC* fue fundado en enero de 1903 por Torcuato Luca de Tena y Álvarez Ossorio, con sede en Madrid. Católico conservador, hijo de una acomodada familia industrial de Sevilla

¹⁸² PRESTON, Paul. 2008. *Opus cit.* Pág. 263.

vinculada desde antaño al espíritu liberal, Torcuato siempre procuró inyectar a sus empresas su línea monárquica y conservadora, atenuada por su españolismo. “El Duque”, título que le confirió la oligarquía española, militó en el partido liberal conservador y fue diputado en las legislaturas de 1893, 1898 y 1901, y senador entre 1903 y 1905, y en 1907, lo que le permitió lograr contratos sustanciales para sus empresas desde las filas del Gobierno español. Inicialmente era un semanario, aunque dos años después ya era diario. El *ABC* adoptó una línea editorial conservadora y monárquica y se tornó uno de los periódicos más importantes e influyentes en la sociedad española, teniendo una distribución, a lo largo de los años, a nivel nacional. De acuerdo con Víctor Olmos¹⁸³, en el año 1905, Alfonso XIII se traslada a París y Londres, con la intención, entre otras, de encontrar esposa (en una cena de gala en Buckingham se enamora de la futura Reina de España, Victoria Eugenia de Battenberg). *ABC* cubre con grandes tiradas el viaje y queda configurado como un diario monárquico, liberal, conservador, magníficamente ilustrado con dibujos y fotografías, de un tamaño inferior al del resto de los periódicos y preocupado por ser frontera tecnológica en los aspectos referidos a su confección. Es importante señalar que por su larga historia este periódico sale a la calle en la España de la Restauración, la Dictadura de Primo de Rivera, la República, la Guerra Civil y la II Guerra Mundial, el Franquismo y la Transición.¹⁸⁴

Algunas portadas son relevantes e importantes para comprender el período de la dictadura. En 1936 la portada del diario *ABC*, en la que se enaltecía a la República, era completamente distinta a la que, tres años después, llegaría a las calles de España. La portada es muy sencilla, pero a la vez muy clara en su mensaje. Hasta el periodo de la Guerra Civil el periódico se anunciaba como republicano de izquierdas, pero esto cambió con el avance de las tropas franquistas en territorio nacional, hasta llegar a la caída de Barcelona y el final de la guerra como uno de los periódicos más oficiosos del régimen instaurado por Franco. El diario *ABC*, definitivamente, fue un vehículo creador de *una* realidad construida a favor del régimen.

183 OLMOS, Víctor. *Historia del ABC*, Madrid, Editorial Plaza & Janés, 2002.

184 Recientemente, en publicación del día 4 de septiembre de 2014, el presidente de la República Bolivariana de Venezuela, Nicolás Maduro, durante una conferencia de prensa internacional aseveró que el diario franquista *ABC* de España es el único diario nazi que sobrevive en el mundo. “No estoy exagerando, el único periódico militante de la causa nazi que sobrevive en el mundo. Ustedes pueden ver en la hemeroteca del periódico *ABC*, que queda en Madrid, ustedes verán que es un periódico nazi, que defendía a Hitler, a Mussolini, a Franco, ahí están sus titulares, sus portadas. Es el único periódico que defendió a Hitler y que sobrevive. Son defensores de Franco, dicen que Franco salvó a España del comunismo que los iba a destruir, y esto justifica los millones de muertos, los campos de concentración, los millones de exiliados”. De hecho Maduro no exagera (como veremos más adelante), aunque hay que considerar los distintos contextos históricos, como el de una dictadura militar, y lo vivido en una democracia.



Portada del periódico del día 25 de septiembre de 1936, “Estampas de la guerra”.

Como hemos dicho antes y podemos observar en esta portada, el periódico se anunciaba, por aquél entonces, como “diario republicano de izquierdas”. La imagen elegida aquí es curiosa, pues al tratar el enfrentamiento militar de la Guerra Civil no utiliza una imagen que enseña la violencia o la destrucción causadas por la guerra, sino que elige una emblemática y simbólica foto de dos personajes de esta lucha en un momento de “reflexión”, o descanso, ilustrando una aparente tranquilidad dentro del conflicto.

En el diario *ABC*, durante la Guerra Civil, también se dio la paradoja de la existencia de dos ediciones simultáneas y contrarias: una por parte del bando nacional publicado en Sevilla y otra del bando republicano editado en Madrid como portavoz de Unión Republicana. Mientras en el primero se iba informando de los avances de las tropas franquistas por reconquistar el país, en el segundo se hablaba de las pequeñas victorias por pocas que fuesen, del apoyo internacional a la causa republicana y antifascista, de la ayuda ofrecida por algunos países y de la resistencia de las milicias al avance de los nacionales. Precisamente, en este caso, para no desanimar al bando republicano y ofrecerle la cara real de la situación, estas noticias servían para calmar a la ciudadanía de lo que a medio plazo les esperaba. En el bando republicano, el

Ministerio de Propaganda y en el bando nacional la Delegación de Prensa y Propaganda, se encargaban de supervisar, añadir o censurar en la prensa diaria.



Portadas del diario de Sevilla y de Madrid en el año 1936.

Unos meses antes de terminar la Guerra Civil española el diario ya saludaba al vencedor, después de su entrada en Barcelona con esta portada.



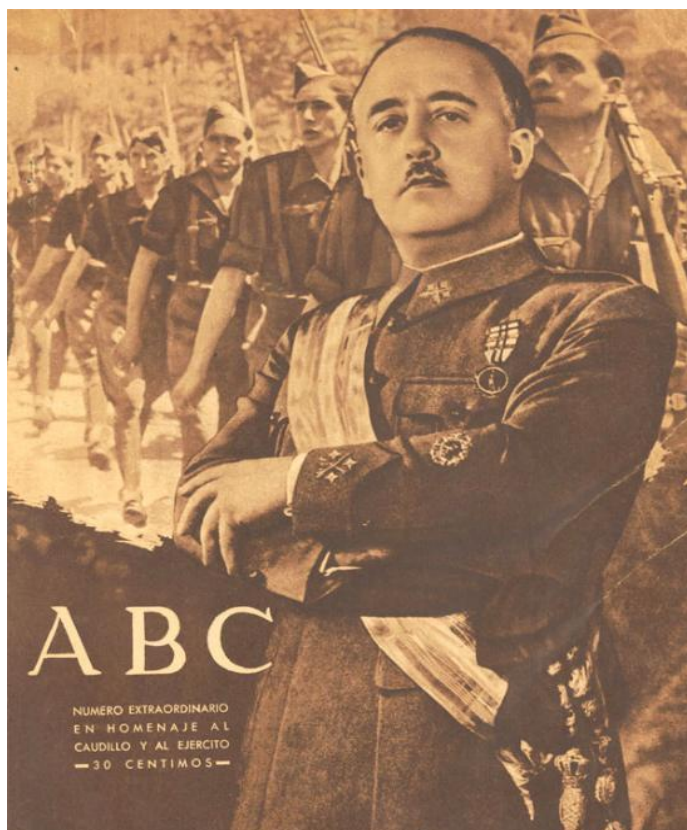
Portada del diario ABC de enero de 1939.

Cuando finalizaba la guerra, con la victoria de Franco, el periódico ya estaba inserto, por lo menos a nivel ideológico, en el nuevo régimen que se estaba estableciendo en España, como muestra esta otra portada, con la celebración de lo que va llamar de “rescate de Barcelona” del dominio “rojo”, enalteciendo la figura de Franco y de su régimen, con el mensaje de “Arriba España!”



Portada del diario ABC de Sevilla del día 27 de enero de 1939.

El enaltecimiento de la figura del general y de su régimen por parte de este periódico fue una constante durante todo el franquismo. El 20 de marzo de 1960 el diario ABC publicó su primera portada a todo color, en un “número extraordinario en homenaje al Caudillo y al Ejército”. En el fotomontaje de portada la intención era la de forjar la imagen de Franco como líder de las Fuerzas Armadas españolas, con el general en primer plano y detrás integrantes del Ejército.

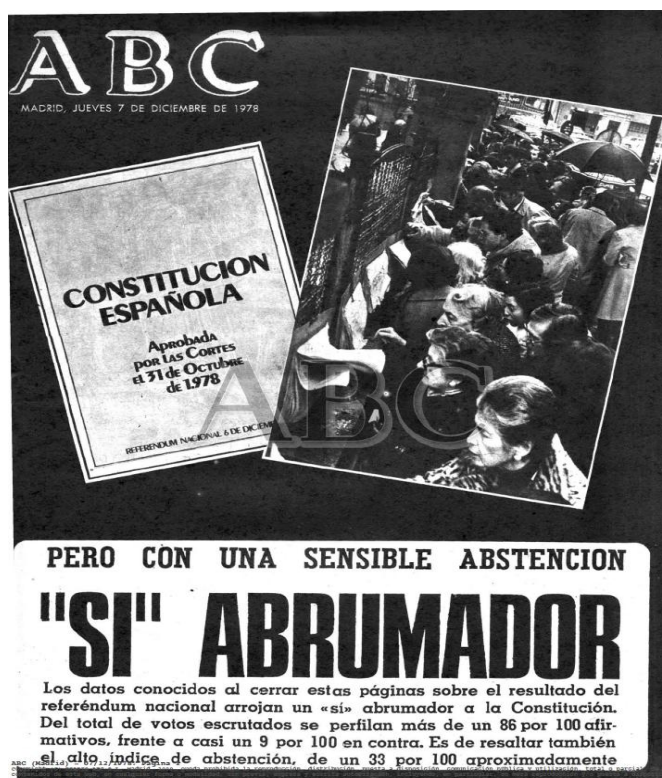


Número extraordinario en homenaje al Caudillo y al Ejército.

Esta próxima portada es muy representativa, pues fue publicada sólo el día 21 de enero de 1976 y, a la vez que presentaba un documento histórico acerca del encuentro de Franco con Hitler realizado en Hendaya el día 23 de octubre de 1940, anunciaba también (menos destacado) el acuerdo firmado con Estados Unidos. El periódico señala que fueron siete acuerdos, entre ellos, “el de cooperación, no solo defensa; 1.250 millones de dólares, de ellos 435 para tareas civiles y el resto para las fuerzas armadas”.



La presencia de Hitler fue una constante en la portada de este periódico, que ha dedicado diversos reportajes y ediciones a presentar una imagen del alemán como ejemplo a seguir por España y su líder. El ABC dejaba claras sus intenciones ideológicamente fascistas. Insiste en esta idea de crear la imagen del alemán trabajador y responsable, que aseguraba que los productos alemanes tuvieron en España mucho éxito.



Portada del día 7 de diciembre de 1978, en la que es presentada la ratificación de la nueva constitución española.

Con esta pequeña selección de algunas portadas del periódico *ABC*, tanto de Sevilla como de Madrid, vemos el papel de este importante medio de comunicación entre los españoles y su labor a la hora de ser un importante vehículo creador de “una” realidad. El periódico monárquico fue capaz de compaginar su defensa de la monarquía, de forma subliminal, pero siempre tuvo presente, con la exaltación a los líderes fascistas. Es decir, Franco a imagen del Führer, más que del Duce.

9.2 El periódico *La Vanguardia*

El periódico *La Vanguardia* nació como órgano de prensa del Partido Liberal. El 1 de febrero de 1881 dos empresarios de Igualada, los hermanos Carlos y Bartolomé Godó Pié, sacaron a las calles de Barcelona el primer número. “Nació como órgano de expresión de una fracción

del Partido Liberal de Barcelona, que aspiraba a conseguir la alcaldía de la ciudad”, se lee en la web del Grupo Godó.

La única desventaja era la concentración de la venta en Barcelona. *La Vanguardia* vendía en la provincia catalana más del 80% de su tirada, mientras que el *ABC* vendía en Madrid en torno al 65%.



Portada del día 2 de abril de 1939 en la que se anunciaba la victoria de Franco en la Guerra Civil.

La imagen que el periódico va a ayudar a construir de Franco es exactamente la impuesta por los mecanismos de propaganda del régimen: Franco, enviado de Dios para salvar a España. Así, sus portadas reflejan esta intención de manipulación de la realidad, que es construida a partir de intenciones gubernamentales que pretendían el control popular y social.



Portada del día 12 de agosto de 1939.

Era muy común, en este periódico, la publicación de reportajes y fotografías que tenían la clara intención de enaltecer a Franco y al régimen. *La Vanguardia* fue uno de los periódicos más influyentes en la “normalización” del franquismo y la creación de su imagen de salvador de la patria. Estas portadas que hemos elegido son un pequeño ejemplo de su labor oficialista (así como las de *ABC*, arriba seleccionadas).



Portada del 1 de abril de 1939.

En esta otra imagen observamos el intento del *La Vanguardia* de hacer creer en la normalización de la figura del dictador, a través de la exhibición de un episodio personal familiar como portada de su edición de abril de 1950.

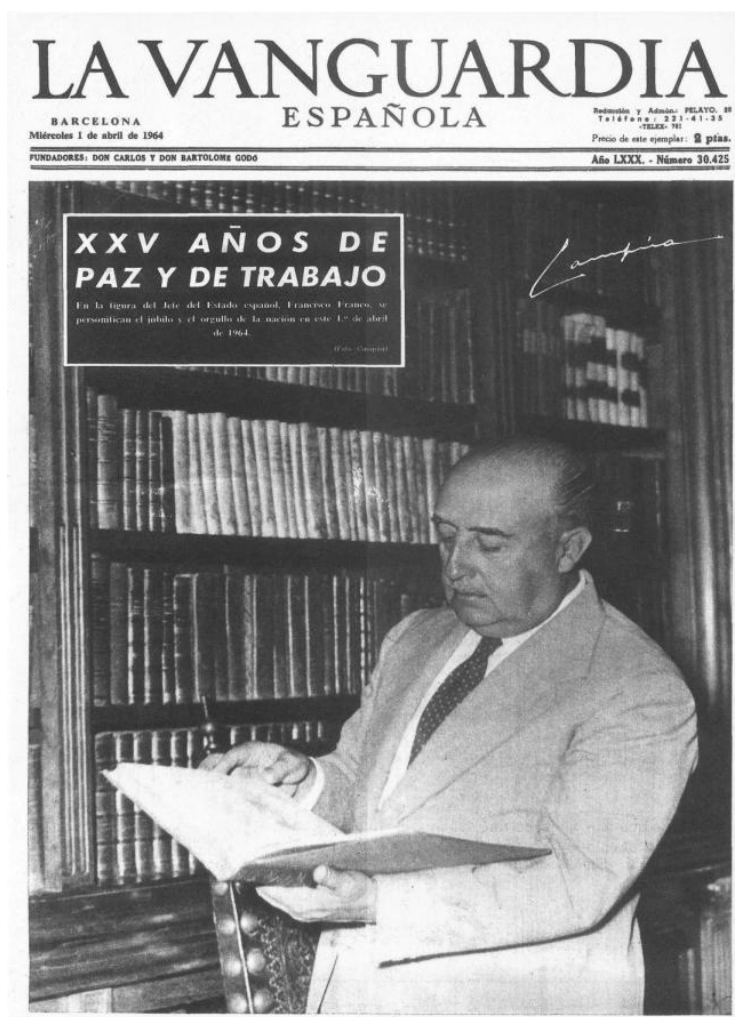
El periódico *La Vanguardia* fue defendió los intereses de la burguesía industrial catalana dando una imagen de Franco más “burguesa”, en el sentido de presentarle como padre de familia y sobre todo el responsable por garantizar el orden, por encima de todo. El orden es imprescindible para la producción de la economía, la paz en las empresas y el doblegamiento de la clase obrera. Así, el liberalismo catalán se abraza con el fascismo para conseguir la paz social y son representados por este periódico.

En este sentido, podemos observar a través de esta selección de algunas de sus portadas como este periódico fortalece la imagen “aburguesamiento” del general, donde son más frecuentes las imágenes de Franco vestido de civil, en medios familiares, con libros o en su casa.



Portada del día 11 de abril de 1950, con fotos exclusivas de la boda de la hija de Franco.

Otra portada relevante en el intento de “crear” realidades es esta, donde observamos como la figura de Franco como Caudillo de España se fue forjando a través de la prensa, que siempre tenía disponible la portada para las más distintas noticias, siempre que fuera en favor de la imagen “humana” del general, y en este caso, de su familia o de sus labores en su despacho.



Portada del periódico en el día 1 de abril de 1964¹⁸⁵.

En los momentos finales del franquismo, con el general ya enfermo, el periódico siguió actuando a favor del régimen. Esta portada también es muy representativa en el sentido de la utilización constante de la imagen de Franco en la sociedad, en este caso para demostrar su estado de salud, ya que aunque esté enfermo, han puesto tres fotografías en las que todos aparecen sonriendo, con el claro mensaje de una excelente recuperación y un buen estado de humor del Generalísimo con la celebración del trigésimo octavo aniversario del inicio de la sublevación histórica que le llevaría al poder.

¹⁸⁵ Este mismo día y año los militares golpistas de Brasil asumen el poder en el país sudamericano.



El XXXVIII aniversario de una fecha histórica

Se cumple hoy, 18 de julio de 1974, el XXXVIII aniversario de la fecha histórica que señaló un hito trascendental en la Historia de España. El Alzamiento Nacional, dirigido militar y políticamente durante la guerra por Francisco Franco y que dio nacimiento al Estado que también el mismo ha regido con pulso firme y habiéndose a lo largo de este período de tiempo, ha dado origen a una situación nueva que cuenta no sólo con una historia ya larga, sino con un futuro abierto a posibilidades de adaptación a los tiempos nuevos, a las generaciones nuevas, a las necesidades nuevas. Se cumple este aniversario en el instante en que los españoles sienten la inmensa alegría de ver cómo su Caudillo se halla restablecido de la enfermedad que le ha aquejado estos pasados días y dispuesto a dirigir de nuevo, tan ciertamente como hace más de treinta y siete años, los destinos del país. En estas fotos vemos al Generalísimo, ayer por la mañana, en la Ciudad Sanitaria, despidiéndose con el jefe del Gobierno, don Carlos Arias, en compañía de su esposa, doña Carmen Polo de Franco, y paseando por la planta F de la clínica.

(Fotos: Compie y AP-Europa)



Portada de abril de 1974.

En esta otra imagen de la celebración del 39 aniversario de su victoria, Franco aparece al lado del rey Juan Carlos, que asumiría el poder tras la muerte del general algunos meses después de ser publicada esta imagen. Desde el principio del levantamiento militar, Franco tenía planeado que después de su muerte el rey asumiría la jefatura del Estado de España.

La portada del 18 de julio de 1975 presentada abajo, es muy emblemática para sintetizar el período vivido en España, pues representa la idea de continuidad del régimen: en primer plano el anciano general, en segundo plano un joven militar condecorado en actitud marcial, que será el monarca continuador de la obra del caudillo. Juan Carlos como el “segundo Franco”, su continuador. Además, en esta fotografía de portada solo se ven militares, siendo los

protagonistas los uniformes, sin fondo u otra interferencia.



Portada del día 18 de julio de 1975.

Como hemos podido percibir con esta pequeña selección del periódico *La Vanguardia*, la presencia del General Francisco Franco era constante, y su exaltación como jefe de Estado y líder de España en la reconstrucción de la historia del país también. A través de estas portadas, vemos que se utilizan mucho fotografías y fotomontajes para enviar su mensaje a la sociedad de forma un poco distinta, en términos de lenguaje visual, a lo que hemos visto con el periódico analizado anteriormente, el *ABC*, que utiliza más el texto escrito e imágenes varias como el que analizaremos en seguida, el falangista *¡Arriba!*.

9.3 El diario ¡Arriba!

El periódico *¡Arriba!*, cuyo título hacía referencia al lema “Arriba España”, fue fundado en 1935 por José Antonio Primo de Rivera para ejercer de órgano de expresión oficial de la Falange Española. Ya durante los meses previos a la Guerra Civil se convirtió en azote escrito de las políticas republicanas, lo que le valió la suspensión gubernamental cuando ni siquiera había cumplido su primer año de vida.

¡Arriba! era inicialmente un periódico entregado a la causa del falangismo más puro, aquel que se decía tan enemigo de las derechas como de las izquierdas y cuyos objetivos políticos pasaban por llevar a cabo la Revolución Nacional Sindicalista. Escrito en la habitual retórica falangista, épica y solemne, el diario estaba influenciado por periódicos fascistas italianos como *Il Popolo d'Italia*, llegando en los años cuarenta a practicar una agresiva dialéctica en contra de los enemigos de la causa falangista.



Arriba

NUM. 489.—SEGUNDA ÉPOCA MADRID, JUEVES, 24 OCTUBRE DE 1940

GRANDE DE FALANGE ESPAÑOLA TRADICIONAUSTA Y DE LAS J. O. N. S. "DIARIO DE LA MAÑANA" 15 CÉNTIMOS

ESPAÑA: UNA, GRANDE, LIBRE

FRANCO Y HITLER SE ENTREVISTARON AYER

La reunión se desarrolló en el ambiente de camaradería que existe entre España y Alemania

Fe y obediencia de la Falange en un día histórico

El Führer y el Caudillo se han entrevistado. En el momento de estos dos jefes de Europa ha vivido horas de grandiosa incomparable, de esas que quedan grabadas en la historia y marcan un momento de encadenada altura para las generaciones. La entrevista ha tenido lugar en la frontera hispanofrancesa. Una línea de confusión ha cobrado por este acto un nuevo sentido: el que los coronados nazis superaron con ellos. Porque esos mismos jefes fueron testigos de la deserción de España a su imperial destino, en tristes fechas que jalamos nuestra retirada del mundo, camino del viento y del mar. Pero la España recordada por el coraje y la sangre, la España con voluntad de sacarnos e intervención, tiene que ir ahí, personificada por su gran peñón, al encuentro del futuro que el Führer germánico representa.

Adolfo Hitler y Francisco Franco se han conocido personalmente. Los dos grandes jefes que encontraron en ellos su símbolo, su rumbo y su dirección registran emocionadamente este día solemne.

La propia transcendencia del hecho nos obliga a un comentario lacónico, de comedido sobriedad. Hoy más que nunca nos prohibimos toda conjetura irresponsable e impetiva. Ignoramos en absoluto las pautas que hayan trazado a los dos grandes creadores de Historia. Lo que ayer se haya dicho al conminado lo recordará. Pero creemos poder decir con seguridad: el acontecimiento esta consecuencia esencial: la de que España, como corresponde a su mejor tradición y a su renacimiento actual, ha decidido asumir su presencia en la nueva era, superar los problemas mundiales, imprimirle su alma, su jacobinismo, su experiencia y su ser al mundo orden que se está formando. En la divina de devoción que nos ha precedido el proceso del mundo se decidirá sin contar con nosotros, imponiéndose sus resultados. Ahora, herido de ser víctima, somos protagonistas por fuerza de su reedificado poderío y de una tenaz y rejuvenecida voluntad.

A nuestro espíritu falangista, herido de fe en el Caudillo, no le hace falta el orden ni la inquietud. Todo lo que de él emane cuenta con nuestro entusiasmo, y cualquier gesto, cualquier conato, será alegría para nuestra obediencia. En él ha encontrado España el jefe predilecto, el que encabeza desde hace siglos. En nosotros, la vici disciplina y el apasionado servicio que nos dispone sucesos de tan gran capital.

Misa de U. S. en el templo de los caídos. Será celebrada en la Basílica de San Pedro el 24 de noviembre.

EN FRANCIA, 23.—“El Führer ha tenido hoy con el jefe del Estado español, Generalísimo Franco, una entrevista en la frontera hispanofrancesa. La entrevista ha tenido lugar en el ambiente de camaradería cordialidad existentes entre ambos naciones. Tomaron parte en la conversación el ministro de Relaciones Exteriores de Alemania, von Ribbentrop, y el ministro de Asuntos Exteriores de España, Sr. Serrano Suñer.” (Efe.)

EN FRANCIA, 23.—“El Führer ha tenido hoy con el jefe del Estado español, Generalísimo Franco, una entrevista en la frontera hispanofrancesa. La entrevista ha tenido lugar en el ambiente de camaradería cordialidad existentes entre ambos naciones. Tomaron parte en la conversación el ministro de Relaciones Exteriores de Alemania, von Ribbentrop, y el ministro de Asuntos Exteriores de España, Sr. Serrano Suñer.” (Efe.)

los respectivos señores, y ambos jefes de Estado, reunidos por sus respectivos ministros de Asuntos Exteriores y personalidades de a su alrededor, pasaron revista al batallón de honor, mientras la banda de música interpretaba los himnos nacionales de España y Alemania.

EL CAUDILLO, EL FUHRER, SERRANO SUÑER Y VON RIBBENTROP SE REUNEN

Una vez reunidos los señores, el Führer-Canciller invitó al Caudillo y a los ministros señores Serrano Suñer y von Ribbentrop a salir al coche-espacial de su tren especial, donde quedaron reunidos los cuatro.

La entrevista se prolongó hasta las seis y cinco, hora en que el Caudillo y el ministro español de Asuntos Exteriores abandonaron el tren especial del Führer para trasladarse al cuartel. Media hora después volvieron a reunirse los ministros, señores Serrano Suñer y von Ribbentrop, y una vez terminada esta nueva entrevista el Sr. Serrano Suñer regresó al tren especial del Generalísimo Franco. A las siete de la tarde fue dada a la publicidad, redactada en los idiomas español y alemán, el comunicado de la entrevista, que figura en esta página de esta página.

EL FUHRER-CANCELLER INVITA AL CAUDILLO Y A SU SEQUITO

En la primera hora de la noche el Führer-Canciller invitó al Caudillo y a las personalidades de sus respectivos séquitos a una reunión, que se celebró en el coche-espacial del tren especial del primero. El Caudillo sentó a su derecha al ministro alemán de Relaciones Exteriores, Sr. Ribbentrop, y a su izquierda, al ministro español de Asuntos Exteriores, Sr. Serrano Suñer, y a su izquierda, el embajador de España en Berlín, general Espinosa de los Monteros.

(Continúa en nuestra página)

Portada del 24 de octubre de 1940.

El diario *¡Arriba!* nunca escondió sus intenciones políticas de apoyar al régimen, al contrario,

fue un organismo de la prensa fiel contribuyente a la creación de la imagen de Franco y su régimen. Era fascista y alineado con las mismas corrientes internacionales ideológicas, sobretudo de Italia y Alemania, aunque es más italianizante que germánico, más al gusto de Mussolini, admirador del joven José Antonio Primo de Rivera.

En sus portadas no utiliza mucho el lenguaje fotográfico para construir la realidad del régimen, pero sus textos eran de adoctrinamiento en la ideología falangista. Las imágenes se sustituyen por el yugo y las flechas, el emblema que Franco rescató del pasado medieval español haciéndolo suyo. Al concluir la II Guerra Mundial y constatarse el fin de los fascismos, la influencia falangista en el gobierno de Franco quedó en entredicho, lo que llevó a Falange a diluirse dentro del llamado Movimiento Nacional. El diario *Arriba* no fue ajeno a esta reestructuración y se convirtió en simple portavoz propagandístico del falangismo oficialista, aun cuando esto supusiera traicionar los ideales históricos del partido.

La asociación de montajes fotográficos con los pies de foto y los textos era un excelente lenguaje para obtener el control social y también para forjar la realidad del régimen.



Portada del periódico que anunciaba, en su tercera edición especial, la muerte de Franco en 1975.

Mientras abundaban las portadas con fotografías de Franco muerto en su ataúd, *¡Arriba!* dedicó una serie de reportajes especiales sobre su fallecimiento y el futuro cercano de España después de la muerte del generalísimo, enaltecendo la figura del dictador. En esta de abajo el

caudillo aparece con su uniforme de las Fuerzas Armadas y con gafas oscuras.



Esta imagen de Franco está claramente retocada. La sonrisa del general es muy forzada y no se corresponde ni con la edad, ni con el carácter del dictador, que siempre apareció serio y distante. Sin duda la imagen que quieren que perdure es la de un ser complaciente y sonriente, algo que no se correspondía con la realidad. Las gafas de sol también son una constante en la imagen del dictador, dejando claro un distanciamiento por parte del general¹⁸⁶.

Con esta breve selección de algunas de las múltiples portadas de los principales periódicos que actuaron en el franquismo podemos observar la exaltación del dictador y de su régimen centrados en la repetición constante de la imagen de Franco. Hay una insistencia continua en representar su imagen como si por sí misma explicara cualquier situación.

Volveremos a hacer un análisis comparado con el proceso brasileño al final de esta segunda parte de la tesis doctoral.

¹⁸⁶ Esta práctica, el uso de gafas oscuras, es una constante no solo en la imagen pública del dictador español sino que también aparece en imágenes de muchos otros líderes totalitarios, como el chileno Pinochet o el argentino Videla.

10. La Fotografía y los movimientos de representación social en el franquismo

La dictadura franquista representó una contienda militar violenta y fue tan funesta como innecesaria, según Joan Fontcuberta¹⁸⁷, poniendo fin a un período floreciente del arte y las humanidades. En el mundo fotográfico, algunos de sus más relevantes miembros perdieron la vida, otros partieron al exilio, y los demás se encontraron con una nueva situación que apenas permitía su actividad creativa y profesional. El país no sólo había quedado moral y económicamente destrozado, sino que además los más elementales productos fotográficos, como la película y el papel sensible, resultaban difíciles de obtener.

De esta manera, el régimen instaurado por el general Franco supondría una experiencia traumática para, por lo menos, dos generaciones de españoles¹⁸⁸. La falta de libertades, la represión ideológica y la censura constituirían un marco de referencia inevitable para analizar la obra de los intelectuales y artistas españoles en las últimas décadas. “Lo que ocurre en 1939 es que se establece una continuidad con los gustos más conservadores, que resultan potenciados, al tiempo que cualquier tentativa de innovación queda ahogada o simplemente reprimida, por las connotaciones políticas que podría despertar”¹⁸⁹.

Así, la fotografía española empieza a volver a su labor de registro social en los años cincuenta, con la presencia activa de una serie de fotógrafos “no oficiales” que fueron responsables de eternizar la sociedad española del franquismo. Fotógrafos como Francesc Catalá-Roca, Ramón Masats, Xavier Miserachs, Oriol Maspons, Ricard Terré, Rafael Sanz Lobato, Virxilio Vieitez, Leopoldo Pomés, Cuallado, Alberto Schommer y muchos otros se sumaron a Luis Escobar, Santos Yubero, Ortíz Echagüe, en la construcción de la iconografía de la sociedad española del siglo XX. La fotografía experimentó en la dictadura un momento de resurgimiento, o mejor dicho, de renovación de su función documental a la vez que servía como herramienta de construcción de realidades.

En la exposición fotográfica colectiva *Fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo*

¹⁸⁷ FONTCUBERTA, Joan. 2008. *Opus cit.*

¹⁸⁸ Asumiendo que cada generación corresponda a un periodo de treinta años.

¹⁸⁹ CIRICI, Alexandre, *La estética del franquismo*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1977.

XXI, que tuvo lugar en el año 2007 en la ciudad española de Valencia, encontramos a través de un centenar de fotografías un testimonio conmovedor de la España mezquina del estraperlo, el hambre, la represión y las cartillas de racionamiento. Muñoz Molina escribe en el prólogo del catálogo de la exposición y la define así: “aquí están las caras negruzcas, las alpargatas de la pobreza, el horror de los uniformes y de las cabezas rapadas de las cárceles, las manos alzadas en saludo fascista de los vencedores, los crucifijos y los retratos de Franco que yo veía en la escuela, la tiniebla siniestra y la miseria antigua de un país derrotado”.

Las fotografías nos muestran también la lenta y esforzada evolución de un país que lucha por recuperar su dignidad y por abandonar el territorio desolado de la derrota, desde la suave liberalización del régimen y el surgimiento de los primeros movimientos ciudadanos de resistencia, pasando por las convulsas y esperanzadas vísperas de la democracia hasta la consolidación de la libertad y la normalidad democrática.

El fotógrafo Catalá-Roca captura un momento de un *piropo* en las calles de Sevilla en el año de 1959, que puede ser ilustrativo de este periodo. Si nos fijamos en la foto podemos observar la presencia de un par de religiosos al fondo de la escena “sin notar” lo que está sucediendo delante de sus ojos. La fotografía del guardia en un caballo con una publicidad al fondo en las calles de Barcelona, sintetiza el escenario en que se desarrollaba la fotografía en los años 50: al fondo la publicidad representando el modelo *pictorialista* de la fotografía, y la presencia militar, que estaba en todos los lugares.

A partir de la muerte del general Franco en el año 1975, España comenzó un proceso de Transición política y económica, que tuvo consecuencias en el ámbito social de los españoles. El fantasma del dictador aún estaba muy presente incluso después de su fallecimiento, así como el recuerdo de los tiempos duros donde la vida de la sociedad estaba siendo tutelada por un solo hombre, que la conducía con manos firmes.

La fotografía también sufrió una censura en el franquismo, de modo que las fotos publicadas en los periódicos o en revistas eran de fotógrafos vinculados al Gobierno; es decir, fotógrafos contratados para mostrar no lo que ellos querían, sino lo que el Estado quería que fuera mostrado. Por lo tanto, los fotógrafos españoles de este periodo pasaban por una censura de la imagen vinculada a la España franquista. Los fotógrafos *autónomos*, publicaban en revistas especializadas o en salas de exposiciones.

10.1 El papel de la Fotografía y las agencias fotográficas

La Sección de Fotografía de la Dirección General de Prensa y Propaganda sometía toda la industria fotográfica a un fuerte control y había una casi inexistencia de canales de exhibición, comercialización, distribución y edición. En la primera mitad del siglo XX, la actividad fotográfica tenía, todavía, poco eco internacional y el tipo predominante era la fotografía popular y los retratos hechos en estudios. Las nuevas clases políticas y financieras, y la aparición del color en los años 50, hicieron que aparecieran numerosos retratistas de los personajes de la élite del poder.

El periodismo gráfico también cobra mucha importancia en la época de Franco, aunque hay muy poca calidad en los trabajos, y además se ve sometido a la censura. Pero lo que realmente predomina es la fotografía artística. En los años 40 aparece un *pictorialismo*¹⁹⁰ tardío que va acorde con los valores estéticos y el espíritu del nuevo régimen. El arte estaba ahora al servicio del Estado, y la fotografía era la portadora de los valores eternos de “grandeza y unidad de la patria”, intentando de esta forma ocultar la realidad dramática que vivía España.

Con el régimen franquista, el clima de libertad de expresión se redujo drásticamente y toda la cultura quedó bajo sospecha. Huidos al exilio los intelectuales y artistas más comprometidos con la causa republicana (como los hermanos Mayo, Renau, Fontseré, Centelles y tantos otros), y clausuradas las entidades fotográficas con una cierta connotación política, el panorama fotográfico sufrió un frenazo descomunal. Sólo se mantuvieron abiertas las agrupaciones fotográficas de aficionados, cuyas directrices ideológicamente inocuas en ningún momento iban a cuestionar la legitimidad del nuevo régimen.

Finalizada la II Guerra Mundial, las potencias vencedoras decidieron retirar sus embajadores de Madrid y bloquear la economía española, con el fin de provocar la caída de la Dictadura. Era la época del mercado negro y del estraperlo, de las restricciones y de las cartillas de racionamiento, que tan agudamente supieron captar fotógrafos como Francesc Català-Roca (1922-1998). Y era también la época de la emigración forzada, de la que Manuel Ferrol (1923) nos ha dejado estampas de extraordinaria emotividad, sobre todo las tomadas en el puerto de

¹⁹⁰ La fotografía *pictorialista* fue el resultado de la falta de humildad de sus autores y del prejuicio que la propia fotografía tenía entonces de sí misma. Los *pictorialistas* se empeñaron en quebrar cualquier relación entre la realidad y la fotografía para que ésta pudiese convertirse en una auténtica manifestación artística. Ver primera parte de este trabajo doctoral.

La Coruña, que reflejaban las dolorosas despedidas de los que embarcaban rumbo a Argentina.

Durante la autarquía económica, por otra parte, la crisis económica daba pocas posibilidades a la fotografía comercial y la precariedad de medios hacía que en el campo editorial se acentuasen aún más los rasgos ideológicos. Las publicaciones gráficas aparecidas en esta época se caracterizaban por desarrollar temas de carácter turístico e histórico, tratados con tintes ideológicos apenas disimulados. El álbum de Jalón Ángel titulado *Forjadores de imperio* nos ofrece un buen ejemplo. Se trataba de una colección de láminas, prologada por José María de Pemán, que reunía retratos de Franco y demás personalidades, civiles, militares y religiosas, que participaron en la sublevación. Este estilo retratístico ensalzador y que se valdría de muchos de los recursos del *pictorialismo*, alcanzaría gran popularidad posteriormente, y numerosos fotógrafos abrirían estudios para dedicarse a él. Quizá el más conocido fuera el húngaro Juan Gyenes que se convirtió en retratista oficial de las grandes familias políticas y de la alta sociedad.

La vertiente más académica del *pictorialismo*, pues, experimentaría en la posguerra una revalorización y Ortiz-Echagüe se erigió como el referente más respetado, sin cambiar un ápice el rumbo de su trayectoria creativa. Imágenes obtenidas mucho antes fueron reunidas en una sucesión de títulos que complementarían su inicial monografía *España, tipos y trajes* (1933): *España, pueblos y paisajes* (1938), *España, mística* (1943) y *España, castillos y alcázares* (1956).

A finales de los años cuarenta, empiezan a sobresalir dos autores que profundizan en una línea social de la fotografía y que enlazarían con la siguiente generación fotográfica. Se trata de Nicolás Muller (1913-1990) y Francesc Català-Roca. Húngaro de nacimiento, Muller se instaló en 1947 en Madrid después de un largo éxodo debido a su origen judío. Especializado en fotografía de ilustración editorial, realizó numerosos libros gráficos sobre varias regiones españolas en un estudio paisajístico que empezó a separarse del trazado por Diogo Quiroga y Losada, Marqués de Santa María del Villar, iniciador del género que podría denominarse “fotografía turística”. Muller intentó evitar el tópico y se esforzó por plasmar al ser humano como protagonista del paisaje social. Muy valiosa es su surtida colección de retratos, espejo de augustas personalidades de la vida intelectual y artística de la época.

Francesc Català-Roca, por su parte, se lanzó a la palestra pública con una exposición en la

Sala Caralt de Barcelona en 1953. Esta exposición y su obra inmediata – los libros *Barcelona* (1954), *Cuenca* (1956) y *Tauromaquia* (1962) – descubren a Català-Roca como un puente entre la vanguardia histórica y el nuevo documentalismo fotográfico español. Su fotografía evoluciona manteniéndose siempre en los cauces de una disciplinada noción de la fotografía documental aplicada.

A partir de los años cincuenta, la situación socioeconómica presenta importantes modificaciones. Ante la resistencia del régimen de Franco, las potencias occidentales cambian de estrategia poniendo fin al cerco económico y diplomático. En este período se generaliza la inversión de capital extranjero en la industria española, lo cual activaría la mayoría de los sectores comerciales. Éstos, a su vez, beneficiarían a las actividades publicitarias, editoriales, periodísticas, etc., las cuales comenzaron a normalizar la profesión fotográfica. La recuperación económica y una cierta liberalización del régimen conllevaron la aparición de nuevas vanguardias artísticas. La reacción fotográfica discurrió a través de la naturaleza realista del medio, criterio que, por otra parte, se estaba imponiendo internacionalmente: Cartier-Bresson, William Klein, Robert Frank, la magna exposición *The Family of Man* (1955).

Además el sustrato social español estaba cambiando en las agrupaciones fotográficas, cenáculos antes circunscritos a las clases más pudientes. La popularización de las cámaras miniaturas y la progresiva facilidad técnica ponían la afición a la fotografía al alcance de todo el mundo. Entre esta nueva savia, jóvenes inquietos empezaron a mostrarse disconformes con el “salonismo” y la fotografía *pictorialista*. Se oponían a una visión idealizada y anacrónica a la manera de Ortiz-Echagüe; deseaban, por el contrario, documentar su entorno sin maquillaje ni sublimaciones esteticistas; no buscaban temáticas monumentalistas, sino escenas de la más elemental cotidianidad.

Mientras que por un lado la fotografía ganaba espacio y reconocimiento social a través de la creciente producción fotográfica independiente, su uso oficial y político era perfeccionado a través del control y de la creación de una agencia de información oficialista: la agencia EFE.

10.2 La agencia de noticias española EFE y el franquismo

En 1939 se crea la agencia de noticias española EFE S. A., con sede provisional en Burgos y que se trasladaría a Madrid después del fin de la guerra. El artículo segundo de la escritura fundacional de la empresa describe así su objetivo primordial, o su razón de ser: “La sociedad tiene como principal objeto difundir la verdad española en el mundo y proporcionar a España información internacional.”¹⁹¹ La agencia fue creada dentro de los parámetros de la Ley de Prensa del 22 de abril de 1938. Dicha ley estipulaba que el nombramiento de los directores de los medios de comunicación debía de contar con la aprobación de las autoridades gubernamentales de prensa. Así, queda claro desde un principio, que el Gobierno se reserva autorizar no sólo el nombramiento del director, como ocurre en todos los medios privados de comunicación, sino que de tres de los seis más altos cargos dignatarios de la Agencia EFE.

Aprobados los trámites burocráticos, la Agencia EFE ya estaba jurídicamente en condiciones de dar los primeros pasos en el competitivo y arriesgado mundo de los medios de comunicación. En teoría no se trata de una agencia estatal, es decir, oficial, pues es una sociedad anónima propiedad de empresas y accionistas privados. Pero, tal y como se sugería en el documento fundacional que se preparó en Burgos sobre la perentoria necesidad de su creación, puede perfectamente considerársela oficiosa. Además, la propia Administración del Estado confirma que EFE es una agencia oficiosa¹⁹². Por el cuerpo integrante de la agencia ya podemos notar la línea editorial adoptada por este nuevo grupo informativo.

“Unas veinte personas, entre personal directivo (director y secretario de redacción eran los cargos redaccionales más altos), redactores, fotógrafos y personal auxiliar, componían la plantilla de la nueva agencia”, recuerda Eugenio Hernández López, quien al licenciarse del ejército vencedor, después de acabar la guerra, se incorpora a la redacción de EFE, en Burgos, en junio de 1939. El director, Vicente Gállego, se rodea de antiguos redactores y directivos de los diarios de la Editorial Católica, de la que él provenía. Pedro Gómez Aparicio, que es redactor-jefe del servicio nacional de prensa, y que procede, como Gállego, de la que se conoce, por su confesionalidad, como Santa Casa, deja su puesto oficial y es nombrado secretario redactor de EFE, y Juan Servet López-Altamirano y José Luis García Gallego, que han trabajado antes de la guerra en *Ya*, pasan a ser: el primero, redactor, y el segundo, a desempeñar tareas administrativas. Hay dos militantes falangistas en la recién creada EFE: Juan Hernández Petit, que había sido redactor de Radio Nacional, y Eugenio Hernández López. Se contrata a tres fotógrafos, Hermes Pato, Antonio Verdugo y Manuel Iglesias; a un ayudante de laboratorio, Amelia Pérez de Castro; a un administrador, Luis Ramajos Martínez,

¹⁹¹ OLMOS, Víctor. *Historia de la agencia EFE: el mundo en español*, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 1997, pág. 85.

¹⁹² *Idem*. Pág. 87.

y a varios ordenanzas.¹⁹³

De acuerdo con Víctor Olmos, a los primeros integrantes de la plantilla de EFE les une un denominador común: su ferviente adhesión a la causa franquista. Así, la recién creada agencia comienza a prestar servicios a la causa nacional, y lo hace principalmente con información gráfica¹⁹⁴. Por su compromiso con la causa nacionalista, la agencia trataba de “corregir” las informaciones que salían sobre España, no sólo en territorio nacional, sino principalmente a nivel internacional. Al final, era la imagen de su país lo que estaba en juego. Las informaciones “equivocadas” eran contrarrestadas a través de fotografías y con los pies de página de las mismas, que siempre estaban cargados con el espíritu propagandístico del caudillo.

En uno de estos episodios descrito por Olmos en su libro, se trata la información internacional sobre la toma de Barcelona por los nacionalistas.

El corresponsal de United Press en Barcelona, Harold Peters, envía el día 23 de enero [de 1939] una crónica en la que dice que “Barcelona se prepara para defenderse del ejército de españoles, moros, italianos y alemanes del general Franco”. Inmediatamente EFE distribuye innumerables fotografías que demuestran que dichas afirmaciones no se ajustan a la verdad. EFE envía a los medios fotos de los generales Rafael García Valiño, José Solchaga, Agustín Muñoz Grandes, Eliseo Álvarez Arenas, Juan Yagüe y Fernando Ortiz Barrón, todos ellos a lomos de briosos caballos, bajo el título de “Generales de la victoria en Barcelona”, y fotos de soldados españoles abrazando en las calles a los habitantes de Barcelona que les reciben con los brazos abiertos. “Ello nos permitió desmentir con una copiosa información fotográfica, publicada en una gran revista inglesa, la patraña de que la ofensiva contra Cataluña estaba dirigida por generales extranjeros; las fotografías de CIFRA demostraron quiénes eran los generales – españoles todos ellos - que dirigieron, bajo el mando del Caudillo, aquella memorable operación”, contó después de la guerra Vicente Gállego a un periodista del semanario *Dígame*, publicación que editaba el diario *Ya*.¹⁹⁵

Este tipo de manipulación informativa a través del uso de la combinación de fotografía y palabras, era uno de los principales objetivos en estos primeros momentos de EFE, es decir, contrarrestar la propaganda “roja” con la propaganda “nacional”. Ejemplos de esta combinación foto/palabra como manipulación informativa pueden ser vistos en varios periódicos de la llamada “España Nacional” del período. Una foto de un prisionero que

¹⁹³ *Idem*. Pág. 89.

¹⁹⁴ La agencia EFE adoptaría muchas veces la firma CIFRA para sus fotografías, aunque durante los primeros meses de 1939, la prensa española prácticamente no publicó noticias firmadas por CIFRA. En cambio, sí aparecieron innumerables fotografías bajo dicha firma. En un principio no se utilizaron ni el acrónimo de CIFRA (las fotos se publican bajo el rótulo de C.I.F.R.A.) ni el adjetivo Gráfica.

¹⁹⁵ OLMOS, Víctor. 1997. *Opus cit.* Pág. 91.

aparece en el diario *Sur* de Málaga el día 6 de enero la aprovecha el redactor de EFE para escribir un pie que dice: “Este prisionero, hombre de más de cuarenta años, arrastrado al frente como miserable carne de cañón por el “humanitario gobierno Negrín”, fuma con delectación, hasta casi quemarse los labios, el primer cigarrillo que encendió desde hace muchos meses y que le fue ofrecido por los soldados nacionales, al hacerle prisionero en una de las últimas jornadas de la actual ofensiva por tierras catalanas”¹⁹⁶. El día 23 de enero de 1939 el *Faro de Vigo* publica una foto firmada por C.I.F.R.A. que dice: “unas mujeres de uno de los pueblos liberados de Cataluña expresan en sus rostros la alegría que les domina por ser liberadas de la esclavitud roja”. El diario *ABC* de Sevilla del 7 de enero inserta en portada otra foto de C.I.F.R.A. con el siguiente pie de foto: “Grupo de niños catalanes liberados por el Ejército Nacional que han recibido con alegría el pan blanco que nuestros soldados pusieron en sus manos”¹⁹⁷.

Este mecanismo de control social a través de los medios de comunicación permaneció durante muchos años. Así, en sus primeros años, EFE está cumpliendo lo más fielmente que puede uno de sus principales objetivos: difundir, con sus imágenes y sus palabras, la “verdad” del régimen político que la creó.

La agencia EFE ganó terreno de manera acelerada creando en el año 1965 el servicio exterior, y expandiendo cada vez más su “verdad” a nivel internacional a lo largo de esta década y de los años sesenta, abriendo delegaciones por toda América Latina y Europa, compitiendo con las grandes agencias internacionales como Associated Press, Reuters y France Press. Las noticias internacionales de España las distribuía EFE y sus delegaciones en el exterior.

En 1974, el general Franco ya está muy enfermo y la disolución del régimen empieza a caminar hacia una apertura democrática de España. El 20 de noviembre del año siguiente muere Franco en el hospital madrileño de La Paz. Así, tras su muerte, se inicia un camino sin retorno hacia un periodo de transición política con el objetivo de restaurar la democracia. El día 22 de noviembre de 1975, el príncipe Juan Carlos es proclamado Rey de España en una sesión extraordinaria de las Cortes españolas, e inmediatamente después se forma el primer Gobierno de la monarquía, que continúa siendo presidido por Carlos Arias. Pocos años después, en 1978, se aprueba una nueva Constitución (como hemos visto un poco más arriba)

¹⁹⁶ OLMOS, Victor. 1997. *Opus cit.* Pág 92.

¹⁹⁷ *Ibidem.*

y las instituciones del Estado se van poco a poco liberalizando. En esta apertura, la prensa es activa y juega un papel importante, y EFE, por el hecho de haber sido una agencia oficiosa, tiene que adecuarse al nuevo panorama político.

En 1976, Carlos Mendo es nombrado nuevamente por el consejo de administración de EFE, celebrado el día 12 de febrero, director-gerente de la agencia. En el mismo consejo, el ex embajador español en Buenos Aires, José María Alfaro, es designado presidente de EFE, en sustitución de Manuel Aznar que había fallecido en noviembre de 1975. Alfaro, al igual que Manuel Aznar, es periodista, diplomático y coautor de la letra del himno de Falange¹⁹⁸. Para cambiar la imagen de la agencia y de su pasado oficioso, Mendo puso en marcha una revolución generacional en la plantilla de EFE, pasando la dirección de los hilos informativos enteramente a manos de periodistas jóvenes, de entre veinte y treinta años¹⁹⁹.

Ya a principios de la Transición, en mayo de 1976, se crea el nuevo *Manual de Estilo* de EFE, una especie de nuevo rumbo editorial para la agencia, que se acercaba cada vez más a los modelos de las agencias americanas e internacionales. Esto ocurrió porque la mayoría de los componentes de este “sector liberal” de la agencia procedían de EFE-Exterior, es decir, del departamento de la agencia que estaba más en contacto con el extranjero y que se habían formado trabajando en delegaciones europeas o americanas²⁰⁰.

¹⁹⁸ OLMOS, Víctor. 1997. *Opus cit.* Pág. 409.

¹⁹⁹ *Ibidem.*

²⁰⁰ *Los manuales de estilo de la Agencia EFE*, tesis fin de carrera elaborada por Fernando Martínez Laínez, mayo de 1980, pág. 13, archivo de EFE. Citado en OLMOS, Víctor, 1997. *Opus cit.* Pág. 413.

11. La Fotografía disidente; el grupo fotográfico AFAL: una mirada libre

En paralelo a la actuación de fotógrafos en los periódicos de la gran prensa, surgieron grupos de fotógrafos que intentaban retratar otra España distinta de la que salía en los periódicos. Éstos tenían en las revistas especializadas en fotografía o en los concursos y festivales internacionales su principal medio de exposición, además de las galerías de arte alrededor de Europa y Estados Unidos. El más importante de estos grupos fotográficos fue organizado alrededor de la revista *Afal* de Almería, donde actuaron algunos de los principales herederos visuales de Catalá-Roca y Luis Escobar.

A mediados de los años cincuenta, en Almería, se formó el grupo fotográfico *Afal* (Agrupación Fotográfica Almeriense), con Carlos Pérez Siquier y José María Artero. *Afal* publicó una revista de igual nombre entre 1956 y 1962 que aglutinó los esfuerzos de una generación entera y sentó el corpus teórico de la renovación fotográfica española. La revista *Afal* fue el portavoz de un incipiente documentalismo social y actuó como ventana a las tendencias más avanzadas del exterior. Un anuario lanzado por el grupo en 1958 terminó por clarificar su línea programática, y en sus páginas se revelan otros autores de interés como Gonzalo Juanes y Alberto Schommer, luego devenido un renombrado retratista. Entre otros miembros de las agrupaciones fotográficas, el valor de cuya obra trascendería los márgenes de comunidad *amateur*, encontramos a Jordi Olivé, Manuel García Ferrer, y Manuel Cuadrada, entre otros.

[...] el movimiento más decididamente rupturista de la fotografía española de los cincuenta fue el formado alrededor del grupo *Afal*, animado desde Almería por José María Artero y Carlos Pérez Siquier. Constituido informalmente en 1956, su punto de partida teórico fue su pugnaz oposición al academicismo *tardopictorialista* y un decidido compromiso con la realidad social de la época.²⁰¹

El grupo *Afal* representó la lucidez de la fotografía documental del tardofranquismo, donde los principales fotógrafos de la llamada “generación de cincuenta” organizaron, en un primer momento de manera modesta, el mejor archivo fotográfico de la sociedad española. Fue el punto de inflexión que marcó la vuelta de la fotografía española al escenario internacional,

²⁰¹ LÓPEZ MONDEJAR, Publio. *Historia de la Fotografía en España*, 4ª edición, Madrid, Lunwerg Editores, 2003. Pág. 239.

siendo sus fotógrafos reconocidos y alagados en Europa y Estados Unidos. Además, fue a través de *Afal* que la fotografía española se alineaba con las tendencias del documentalismo internacional, adoptadas por muchos fotógrafos extranjeros años antes. En territorio español, la gran inspiración y el hilo conductor de las dos generaciones fotográficas fue Francesc Català-Roca.

Este grupo fotográfico nunca tuvo la intención de hacer una denuncia social a través del fotoperiodismo “clásico”, es decir, no utilizaban los periódicos como medio de distribución de sus imágenes y tampoco tenían el inmediatez necesario para tales publicaciones. Masats, Maspons, Miserachs, Terré y compañía hacían reportajes gráficos de la sociedad española urbana y rural y, al retratar dicha sociedad de una manera estéticamente bella y sutil, era en las galerías y en las revistas donde se presentaban sus fotografías. Esto ocurrió así de forma habitual debido a la fuerte censura en los periódicos y medios de comunicación del franquismo, fortalecida después con la ley de Prensa de 1968, de la que hablábamos antes.

Aunque los aires renovadores surgieron en el seno de las agrupaciones, la verdadera renovación fotográfica trascendió pronto el estrecho ámbito de sus salones. Fotógrafos como Masats, Maspons, Miserachs, Pomés, Colom, Terré o Ubiña, protagonizaron en Barcelona un intento de ruptura, extramuros de la vetusta Agrupación Fotográfica de Cataluña, incapaz de asumir las nuevas tendencias, más allá de la llamada fotografía moderna, propugnada por Luis Navarro. Entre 1955 y 1959, años en los que el país se va sacudiendo el polvo de la dehesa autárquica, este grupo de fotógrafos comienza a mostrar su obra, en las contadas salas de exposiciones de la ciudad, como las Galerías Layetanas o la Sala Aixelà. [...] Entre la magia de Maspons, la intuición de Colom, la audacia creativa de Masats, la sutileza de Pomés y la capacidad analítica de Miserachs, este grupo denominado con evidente impropiedad Escuela de Barcelona, acababa de dar un paso definitivo en el irreversible camino hacia el futuro de la fotografía española.²⁰²

Un poco más adelante nos centraremos en la delicada mirada de Ramón Masats, uno de estos fotógrafos de *Afal* considerado por muchos expertos en fotografía el *Cartier Bresson* español.

En el año 1963 la revista y el grupo *Afal*, como colectivo fotográfico, ya habían cumplido su papel de renovar el documentalismo fotográfico español y decidieron separarse siguiendo cada fotógrafo su camino, algunos en la fotografía publicitaria y otros con los reportajes gráficos. Pero el cambio ya estaba hecho, y la fotografía española era conocida en todo el mundo a través de las imágenes de Masats, Miserachs, Maspons, Terré, Colom y compañía.

²⁰² LÓPEZ MONDEJAR, Publio. 2003. *Opus cit.* Pág. 229-230.

12. La fotografía española en Transición



Fotografía de Manuel Pérez Barriopedro del intento de Golpe de Estado en 23 de febrero de 1981. En la imagen el Teniente Coronel de la Guardia Civil Tejero en la tribuna de oradores del Congreso de los Diputados en Madrid.

En 1975, España estaba en pleno proceso de transición política con la muerte de Franco lo que conllevó que hubiera también un profundo cambio en la fotografía entre los años 70 y 80. Ésta pasó a tener un contexto más social y documental a la vez que avanzaba en el campo tecnológico, lo que supuso un incremento en la fotografía *pictorialista* y de publicidad, es decir, un reflejo del final de la dictadura franquista. Estas nuevas “tendencias” de la fotografía española son relatadas por Joan Fontcuberta en una entrevista del autor con Josep Maria Casademont²⁰³, en que éste dice que “nosotros no entendíamos la fotografía como un objeto principal de la expresión personal, sino de una manera más genérica, con componentes estéticos, culturales y sociológicos (...) fotografía significa el fundamento de toda la comunicación con imágenes”²⁰⁴. Fontcuberta añade a la visión de Casademont de una fotografía social la idea de realismo social: “vuestras fotografías contienen el espíritu del realismo social, de crítica hacia un contexto que es producto de una situación socioeconómica muy dura (...) algunos actuaron con una intención de denuncia mucho más consciente que

203 Josep Maria Casademont (Barcelona, 1928-1994). Licenciado en Derecho, fue fundador y director de la revista *Imagen y sonido*. Promotor de las exposiciones de fotografía de la sala Aixelà, fue profesor de fotografía en la Escuela Oficial de Radio y Televisión Española de Barcelona y responsable de la parte fotográfica del programa *Visual* en el circuito catalán de televisión.

204 FONTCUBERTA, Joan. *Historias de La fotografía española, escritos 1977-2004*, Barcelona, Editora FotoGGrafía, 2008, pág. 88.

otros, pero el solo hecho de testimoniar la realidad tal como la veáis y no como el franquismo quería que se viera oficialmente, constituía un acto de rebeldía”²⁰⁵.

La fotografía española de los tiempos oscuros se dejó ver en el mundo y tuvo su merecido reconocimiento. Las imágenes para la “exportación” que España difundía estuvieron ejemplificadas en la exposición fotográfica organizada por The Museum of Contemporary Photography en 1992, *Open Spain (España abierta)*, que fue un fiel retrato de la sociedad española.

En este periodo, el documentalismo fotográfico, además de contar con los fotógrafos del antiguo grupo de *Afal*, tuvo la brillante contribución de la fotógrafa Cristina García Roderó, que retrataba la sociedad española en sus cambios, pero principalmente en sus tradiciones (volveremos a ella en la tercera parte de esta tesis).

La imagen de un país arcaico, rural, y de fiestas taurinas, además de los problemas atribuidos a un gobierno dictatorial, contribuyeron a la construcción de una memoria colectiva del período a través del “retrato” de la sociedad española del franquismo. La *transición* también tendría que encargarse de cambiar esta imagen oscura de España delante del mundo, o por lo menos mirarla de una forma crítica.

Así, cuando los socialistas llegaron al poder en 1982 asumieron la misión de cambiar noches nebulosas por días soleados. Para ello, la producción cultural en la sociedad española fue el principal vehículo para cambiar la imagen de España. A este respecto, cabe señalar lo que Héctor Fouce²⁰⁶ llama la necesidad de hacer una redefinición del concepto de *cultura* en este momento, ya que surgía por primera vez en España con la juventud como grupo diferenciado con sus propias prácticas, valores y símbolos. En la *transición* el sentido de la cultura dejó de lado su tradición elitista y asumió las prácticas cotidianas, se popularizó y, de paso, democratizó la fotografía como forma de expresión de un colectivo social muy amplio. Fouce resalta que la cultura deja de ser vista solo como un conjunto de obras, para ser vista también como un conjunto de prácticas que se establecen en la producción y el intercambio de sentidos entre miembros de una sociedad o de un grupo.

²⁰⁵ *Idem.* Pág 88.

²⁰⁶ FOUCE, Héctor. *El futuro ya está aquí – música pop y cambio cultural*, Madrid, Velecio, 2006.

12.1 La transición cultural en España y la “Movida madrileña”

Cuando ocurre un proceso de ruptura o transición política es natural que se haga un “balance” y una revisión del pasado a través de la memoria y de la historiografía “oficial” del periodo. Aunque el proceso de transición español haya tenido lugar de manera gradual, sin una ruptura brusca y revolucionaria, era necesario cambiar la imagen de España. España necesitaba revisar su memoria.

A principios de la década de 1980, el historiador de la fotografía española Joan Fontcuberta²⁰⁷ planteó un análisis sobre los cambios, sobre todo estéticos, de las imágenes y la producción fotográfica del periodo. Cuestiona si lo que estaba pasando en España a principios de los años ochenta era una pérdida de identidad o una *normalización* de la cultura de un modo general. En este momento de transición, lo que se suele hacer es un análisis sobre la producción artística de los años oscuros de la dictadura, delante de una perspectiva animadora a principios de los ochenta. Animadora tanto en relación a las nuevas técnicas fotográficas, como a la producción artística “en libertad”. Cuando se sale de casi 40 años de dictadura y se cambia a una monarquía parlamentaria de corte liberal (o lo que es lo mismo, en el poder seguían los hombres del antiguo régimen, pero obligados a ciertas concesiones democráticas), la producción artística también cambia, y mucho.

La fotografía española de principios de los setenta era radicalmente distinta a la de los años ochenta. Se podría decir que *eventos* o *situaciones* turbulentas hacen que la producción cultural de un país sea igual de turbulenta²⁰⁸. Como ejemplo de esta relación sociedad/arte, Fontcuberta cita figuras y sus respectivas obras como Picasso, Buñuel, Dalí, y otros tantos artistas “salidos a la luz” en el periodo oscuro del franquismo. Así que en el proceso de transición democrática español, se suponía que con un país organizado sobre los pilares de la democracia su producción artística sería más escasa y menos provocativa. Un grave equívoco. La década de los 80 supuso no sólo el cambio político progresivo, sino también cambios y afirmaciones en la imagen de la cultura española a través de los movimientos artísticos, aquí representados por la “Movida Madrileña”.

²⁰⁷ FONTCUBERTA, Joan. 2008. *Opus cit.*

²⁰⁸ Joan Fontcuberta defiende la idea, con la que estoy de acuerdo, de que “un país turbulento tiene mayores posibilidades de producir un arte igualmente turbulento”. FONTCUBERTA, Joan. 2008. *Opus cit.*

La Transición española fue un ejemplo político para otros países recién salidos de una dictadura que buscaban el camino hacia la democracia sin ruptura, ya que fueron los propios integrantes del gobierno franquista los que iniciaron este proceso. Sin embargo fue un ejemplo sólo en el campo de la articulación política: franquistas y antifranquistas nunca discutieron sobre el pasado, se asumieron como “iguales” y pasaron página. Esto fue un error. El politólogo Juan Carlos Monedero²⁰⁹ construye la idea de que en la transición “no haberse significado mucho en ningún lado [franquista o antifranquista] se convirtió en una ventaja (...) la Transición gloriosa pasó a formar parte de las representaciones de una democracia que se acostó franquista y, sin cambiar las sábanas, se levantó demócrata de toda la vida.”. España nunca dio las gracias a los que lucharon contra el régimen de Franco. Otro dato importante también es que, mientras los otros gobiernos fascistas de Europa, como Alemania e Italia, llegaron al poder a través de elecciones, en España fue necesaria una guerra que duró tres largos años para que Franco llegara a asumir el poder. En Francia se agradece a día de hoy la ayuda de los combatientes españoles contra la invasión nazi en territorio francés en la segunda guerra mundial. No obstante, en España lo que se hace es intentar olvidar este pasado oscuro y seguir adelante sin curar las heridas, que fue lo mismo que hicieron entonces. Se instauró una especie de *pacto de silencio*, donde no se miraba al pasado sino sólo al futuro. Pasaron página en la Historia de España y empezaron a escribir otro *libro*, que comenzaba con la muerte del dictador. Nunca hubo en España, como en los países de América Latina recién salidos de sus dictaduras, una especie de Comisión de la Verdad, que son organismos creados justamente para ayudar a las sociedades que enfrentaron graves situaciones de violencia política o guerra interna, como el caso español, a enfrentarse críticamente con su pasado, a fin de superar traumas generados por la violencia sufrida por tales sociedades. Esto no ocurrió con la sociedad española, que siguió su curso como si fuera un proceso natural.

En aquella época se hablaba mucho de la reforma del régimen o de la ruptura con el pasado. Y en efecto, se asistirá a la desaparición del régimen de forma gradual, pero sin revisar el pasado. El franquismo dejó como legado una imagen oscura y turbulenta de España. Los cuarenta años de dictadura supusieron un cierre del país en sí mismo, es decir, las relaciones internacionales se quedaban restringidas sobre todo a los países con el mismo régimen o ideología política, la fascista. A finales de los ochenta, la compilación iconográfica de España fue revisada.

209 MONEDERO, Juan Carlos. *La Transición contada a nuestros padres – nocturno de La democracia española*, Madrid, Catarata, 2011, pág. 26.

Aunque aquí utilizamos de idea de Monedero puesto que nos parece que es la que más se acerca a nuestra línea de investigación, hay diversos estudios desde diversas áreas que matizan esta interpretación y que nos parecen válidos y comprensibles.

12.2 Los fotógrafos de “La Movida”: retratos de un periodo histórico

La “Movida Madrileña” fue el principal movimiento cultural de la transición, y asimiló rasgos y características de una cultura globalizada de los años 80. El movimiento punk, pop y la caracterización de un estilo de vida y vestimentas de la juventud formaron casi una cultura de masa estandarizada mundialmente, consistiendo, sobretodo, en una mezcla de elementos del llamado *american way of life* con lo que exportaba la cultura inglesa. Podemos observar que los mismos conceptos ideológicos y estilísticos asumidos en España por la *movida* en los años 80, los encontramos en Brasil, Argentina o Chile, por ejemplo, en el mismo período; se trata del punk, el pop, la transgresión visual y los movimientos de contracultura que intentaban cambiar la imagen dejada por sus dictaduras.

En el campo de la imagen, y más específicamente de la fotografía, vuelven características de los movimientos *pictorialistas* del inicio del siglo XX. En este movimiento la manipulación de la imagen/objeto fotografiado gana estatus y reconocimiento, en un intento de aproximar la fotografía a los cánones del Arte. Se puede entender este proceso en los ochenta más bien como una especie de ruptura con la fuerza que había ganado la *fotodocumental* en los 50, 60 y 70 en España, cuando la fotografía de vanguardia fue representada por brillantes fotógrafos, como Catalá-Roca, Oriol Maspons, Xavier Miserachs o Ramón Masats, entre tantos otros.

En esta problemática, la década de los ochenta representó un hito en la fotografía española. Mientras que la fotografía de realismo documental seguía con sus representantes, ya no era lo que fue en los años 1950 y 1960. Jean-François Chevrier y François Hers afirmaban que “la fotografía de reportaje ha muerto porque ya no queda nada por fotografiar”. Así, la fotografía se convierte en mero soporte de experimentación estética. Fue decretado caprichosamente,

según Publio López Mondejar²¹⁰, el agotamiento de la realidad como materia fotográfica. El fotógrafo siente la necesidad de crear o concebir imágenes que, en palabras de Duane Michals²¹¹, proyectarían ahora sus propios “paisajes interiores”. La nueva fotografía comienza a ganar territorio como una voluntad creativa de raíz conceptual, en oposición a las vanguardias documentales de la posguerra. En 1988, Pere Formiguera²¹² afirmaba que “ya no sirve para nada salir a la calle con la cámara al hombro para ver el mundo de una manera inédita. Fotográficamente, la realidad está agotada; hay que construir nuevas realidades”. Una fotografía marcada por la euforia rupturista. Como en los mejores años del *pictorialismo*, el fotógrafo siente la necesidad de ser y sentirse artista.

En la fotografía de Ouka Leele, por ejemplo, muchas veces la técnica empleada y su belleza estética son elementos muchos más relevantes que si la imagen es o no un fragmento de la realidad. Las pretensiones artísticas de la fotógrafa le han llevado, no sólo a pintar sobre soportes fotográficos, sino también a recrear escenas muy próximas al universo alegórico del primer *pictorialismo*. Ouka Leele, nacida en Madrid en 1957 bajo el nombre de Bárbara Allende Gil de Biedman, empezó desde muy joven en la fotografía, con tan sólo 18 años, en 1976, integró la publicación “*Principio. Nueve fotografías españolas*”. La técnica que utilizaba, y sigue utilizando, es la de pintura sobre las fotografías. Sacaba las fotos en blanco y negro y después las pintaba con acuarela dotándolas de color. Ésta es la característica principal de los trabajos de Ouka Leele. Ella comenta que hace eso (la pintura sobre foto) una vez que es autodidacta en la fotografía y, con humildad, dice que “de entre todos los avances tecnológicos me fue regalada la fotografía como arma secreta para descubrir el misterio, yo le añadía los colores y se los sigo añadiendo, pues me devuelven la vida que ignorante a veces dejo escapar”²¹³.

Sus fotografías retocadas representan el aspecto de la ruptura visual ocurrida en la *Movida*. Aunque la técnica empleada se acerca al principio del *pictorialismo*, el objetivo de esta fotógrafa española era emplear un colorido que no es real, o por lo menos que no está hecho sólo con el disparar de la cámara, y con eso chocar visual y estéticamente. Para Ouka Leele la fotografía es “poesía visual, una forma de hablar sin usar palabras”.

²¹⁰ LÓPEZ MONDÉJAR, Publio. 2003. *Opus cit.*

²¹¹ *Idem.* Pág. 251.

²¹² *Idem.* Pág. 255.

²¹³ http://www.funversion.com/tendencias/reportajes/ouka_leele.jsp

De esta manera, la ruptura y la transición que la sociedad esperaba que ocurriera de forma definitiva con la llegada del PSOE al poder en 1982, fue reflejada en la nueva imagen de esta misma sociedad, y la *Movida Madrileña* fue el epicentro de estos cambios culturales. La entrada de España en la Comunidad Europea en 1986 no fue sólo un paso para su integración política y económica con sus vecinos, sino que también supuso un intercambio cultural entre ellos. La *normalización* no quedó restringida al campo político sino que también ocurrió en la sociedad española. Sin los años turbulentos del franquismo, la producción cultural dejaba de tener también un objetivo o un “mal” al que debía combatir (el gobierno dictatorial); sin la censura en la arte y sin la represión y persecución política e ideológica, los artistas fotográficos se sirvieron de galerías y revistas para difundir nuevos patrones culturales. La propuesta era chocar, molestar, no importando cómo. Características de los movimientos punk inglés y pop norteamericano, principalmente, fueron las herramientas encontradas por los jóvenes para intentar cambiar la imagen de una España franquista.

Por otro lado, los años ochenta también fueron testigos de la consolidación de una vigorosa corriente documental, con representantes de la talla de Koldo Chamorro, Cristina García Roderó, Cristóbal Hara, Ramón Zabalza o Pablo Pérez Mínguez. Estos fotógrafos seguían descubriendo y conmoviéndose ante el inagotable espectáculo de la realidad.

En las fotografías de Alberto García-Alix, por ejemplo, otro fotógrafo importantísimo para la construcción de la memoria colectiva de los años 80 en España, el objetivo es retratar una sociedad y unas personas que viven de una forma paralela a la “habitual”. En opinión de Publio López Mondéjar, este fotógrafo “realiza una fascinante crónica de su tiempo y de sí mismo, a través del retrato de una parte de los miembros de su generación, los más agraviados por el infortunio, la debilidad o el desamparo; seres dignificados por la mirada sabia, sincera y piadosa de este extraordinario fotógrafo”²¹⁴. En sus fotografías, siempre en blanco y negro, aparecen personajes o situaciones que hacen que la fotografía documental y de vanguardia aún tenga su espacio dentro de una ola de *tardopictorialismo*.

Alberto García-Alix, nació en 1956 en León y fue el retratista más osado. Capturó imágenes de un movimiento oscuro y paralelo. Sus fotografías en blanco y negro representan la misma

²¹⁴ LÓPEZ MONDEJÁR, Publio. 2003. *Opus cit.* Pág 270.

sociedad que las imágenes coloreadas de Ouka Leele y las fotografías de las fiestas de Pablo Pérez. García-Alix hizo una serie de fotografías sobre las motos, los presos, las estrellas del porno, los yonquis y los tatuados.

Por su parte, la fotografía documental de Pablo Pérez-Mínguez, otro fotógrafo de la “Movida Madrileña”, es la de una España que vive una ebullición cultural y que está buscando autoafirmarse, consiguiendo capturar este movimiento como nadie. En una entrevista del fotógrafo al diario *El País*, éste compara sus imágenes con las de García-Alix diciendo que “las imágenes de García-Alix representan el lado oscuro. Las de Pablo son positivas, mitificadoras de los personajes, ya fuesen músicos, actores o la masa de modernos anónimos”. Pérez Mínguez afirma también que “[yo] venía de la fotografía intelectual, y la decadencia tenía connotaciones negativas. ¡Cuando es maravillosa!”.

Pablo Pérez-Mínguez²¹⁵, junto con Carlos Serrano, fundaron en 1971 una de las revistas fotográficas más emblemáticas y pioneras en la nueva difusión fotográfica de finales del franquismo hasta 1980. La revista *Nueva Lente* fue un hito para la fotografía española. A un número titulado ‘La realidad no existe’ le seguía, al poco tiempo, otro que proclamaba ‘La realidad existe’, sobre una foto al revés. Pablo Pérez-Mínguez realizó más de 20.000 fotografías “estridentes y provocativas” en la explosión cultural de los ochenta. En junio de 2006 el diario *El País* publicó una entrevista en la que Pérez-Mínguez cuenta un poco de su relación con la fotografía de los setenta y ochenta en España. Por aquel entonces, de acuerdo con Carlos Serrano, “había un abismo entre la fotografía profesional y la artística, que sólo tenía salida en los concursos, donde se premiaban retratos de viejas con corderos. El neorrealismo español. Ellos animaban a la gente a que enviase sus fotos. Muchos publicaron por primera vez en *Nueva Lente*. Desde Fontcuberta hasta Almodóvar”. La revista cerró al mismo tiempo que la década.

²¹⁵ http://www.elpais.com/articulo/portada/Bendita/movida/elpeputec/20060611elpepspor_3/Tes

12.3 ¿Nueva España?

En una España que intentaba seguir adelante tras casi cuarenta años de dictadura, la imagen que se construía era de autoafirmación. Se pretendía mostrar que aquí también estaban alineados con la cultura global de los ochenta. La imagen de la *Movida madrileña* no era sólo para España, sino que era para enseñarse al mundo, para intentar cambiar la imagen colectiva que se tenía de España en el exterior: asociada al franquismo, a la represión, a la mayoría de la población viviendo en los campos y a una sociedad estancada. La *Movida* cambió eso.

La *Movida Madrileña* y la Transición política en la España de los ochenta, cambiaron la forma de ver y de ser visto. La fotografía acompañó este proceso desde cerca, y como la producción visual de un periodo es un producto de su tiempo e interfiere directamente en la construcción de la memoria colectiva del mismo, la fotografía española se vio cambiada en los ochenta. La propia imagen del profesional de la fotografía cambió: mientras que en las décadas anteriores el fotógrafo era una persona muchas veces mayor, solitario, que estaba en su estudio o que cuando iba a hacer los reportajes viajaba muchas veces sólo, en la *Movida* el fotógrafo era una persona que estaba en un grupo de amigos, como otra cualquiera. Pero felizmente, su diferencia era que tenía una cámara en la mano, y que con ella registraba su entorno.

La *Movida* trajo también un cambio en la forma de manifestarse políticamente. Durante todo el periodo de la dictadura, la juventud y la producción cultural estaban directamente relacionadas con las protestas. Las canciones, la literatura, el cine y en la propia fotografía, lo que movían o para lo que servían de inspiración era para combatir el régimen establecido. La muerte de Franco, asociada a la llegada del PSOE al poder en 1982, fue la responsable de establecer la *normalización* política española. Esa *normalización* produjo otra forma de manifestarse, la juventud ahora, sin el mal a combatir, vio el momento de empezar una fiesta sin fin.

Este movimiento representó el cambio desde una concepción de la cultura al servicio de la lucha antifranquista, de las protestas políticas, que eran alimentadas por ideologías distintas (marxismo, comunismo, fascismo, etc.) hacia un movimiento que pretendía ser pasajero, fútil, con altas dosis de frivolidad e inconsistencia, y que trajo consigo una protesta a través de lo visual que consistía básicamente en la provocación, en el desafío contra un periodo de dictadura ya más que caduco. Lo importante era chocar. Incomodar visualmente; extrapolar el

consumo de las drogas (que iba a pasar factura en los años siguientes); fiestas, fiestas y más fiestas. La frivolidad de este movimiento y su superficialidad en cuestiones de compromiso político, fue reflejo de la *normalización* cultural, política y económica ocurrida en los ochenta.

Al mismo tiempo, el Gobierno fue el responsable de domesticar y controlar los movimientos culturales a partir de ese momento. Las subvenciones del Estado a la producción artística, a través del Ministerio de Cultura y otros órganos públicos, fueron un modo de vigilar lo que se producía y la forma en que se hacía. La *Movida* desactivó el potencial reivindicativo de los movimientos sociales tan pujantes en las últimas décadas del franquismo. Las galerías de arte vinculadas al Estado y los museos fueron también fieles aliados.

De esta manera, las películas de Pedro Almodóvar, las fotografías de Ouka Leele, de García-Alix y de Pablo Pérez Mínguez, cambiaron la forma de reflexionar sobre la sociedad, utilizando el lenguaje fotográfico como herramienta para esta reflexión. En los años ochenta, las informaciones visuales fueron la herramienta para incomodar y para construir la memoria social colectiva de este periodo. *La Movida Madrileña* fue un movimiento completamente estético, donde las imágenes decían más que mil palabras. Así, la memoria de los años ochenta está completamente basada en lo visual, y fue brillantemente registrada por fotógrafos de las distintas escuelas artísticas, lo que produjo un archivo exhaustivo de distintas imágenes de este período, que sirven de documentos históricos importantísimos a la hora de intentar comprender lo que pasó en España después de la muerte de Franco.

12.4 Nuevos aires en España

A principios de los años noventa, la sociedad española ya había cambiado su imagen en el exterior, dejando de ser el país de Franco y pasando a ser el país de la *Movida Madrileña*, de las fiestas, y estando alineada con la economía y la política internacional. El proceso que había empezado en 1986, cuando España ingresó en la Comunidad Económica Europea (precursora de la Unión Europea), tuvo la celebración de la Olimpiadas de Barcelona en 1992 y la Exposición Universal EXPO 92 en el mismo año en Sevilla, como la culminación de aquél

proceso de transición iniciado años antes.

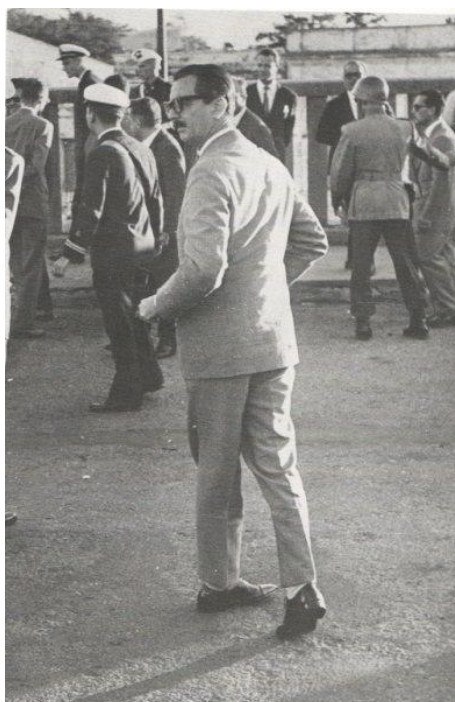
En este periodo hubo una profunda modernización en la economía y en la sociedad española. España abandonó su modelo económico adoptado en el *tardofranquismo* para adoptar un modelo más liberal. El desarrollo del estado de las autonomías, la transformación de las Fuerzas Armadas y el desarrollo de la infraestructura civil fueron los principales puntos del avance en la sociedad española. Aunque el sistema económico liberal fue el responsable de la profusión de huelgas generales en España a principios de los noventa, como por ejemplo la de 1994, convocada por UGT y CCOO contra las medidas de la reforma laboral surgida de la nueva política liberal recién adoptada.

Esta huelga del 27 de enero de 1994, fue convocada por Nicolás Redondo (UGT) y Antonio Gutiérrez (CCOO) y tenía el objetivo de mostrar la oposición a la política social del PSOE y el descontento por la reforma laboral aprobada a través del Real Decreto sobre Fomento de Empleo y Protección por Desempleo por el gobierno de Felipe González. La Reforma, impulsada por el entonces ministro de Trabajo, José Antonio Griñán, incluía, entre otras medidas, el fomento de los contratos con bajo salario para los jóvenes, el aumento de la movilidad geográfica y el recorte de algunas prestaciones por desempleo. En este momento se puede decir que se cierra el tiempo de ilusión con que la sociedad había recibido la llegada de los socialistas al poder, y la euforia del cambio que se había manifestado en esa forma desenfadada de ver la realidad.

Esta y otras huelgas ocurridas en España en el mismo periodo, cierran un ciclo importante en la Historia reciente de este país, que en veinte años salió de la oscura dictadura franquista y entró definitivamente en el escenario económico y político internacional.

La fiesta que fue los años ochenta había terminado y ahora tocaba reconducir el país democráticamente a buen puerto.

13. La dictadura en Brasil (1964-1985)



Fotografía emblemática capturada por Erno Schneider del ex presidente de la República Janio Quadros, que es electo en el año 1961 y que después de siete meses como el mayor representante del gobierno brasileño renuncia y es sucedido por su vicepresidente, João Goulart, dejando a Brasil en una ola de desacuerdos políticos que culminarían con el Golpe por parte de los militares en 1964. Esta imagen es representativa pues pasa a la historia como un ejemplo de la situación política y social vivida en el país en la década de 1960: señala la falta de “acuerdo” en cuanto al destino que el país debería seguir. Tras el golpe se seguirían 21 años de una dictadura impuesta por los gobiernos militares. La fotografía sólo salió a la luz en los años ochenta, ya con el país en medio de un proceso de transición democrática en marcha.

La dictadura brasileña, como todas, se fundamentó en el miedo. Fueron 21 años de una dictadura en que había dos lados muy claros, aunque dentro de esta bipolaridad, el sentido de unidad no era tan evidente. Tras el acercamiento del presidente João Goulart a una política más justa e igualitaria (y más cerca ideológicamente de Cuba, China o Rusia), los militares tuvieron miedo de que Brasil pudiese ser como uno de estos países “rojos” y, por temor a ello, resolvieron perpetrar un Golpe para tomar el Gobierno de João Goulart. A finales de marzo de 1964, salió una tropa militar, por la noche, de la ciudad de Juiz de Fora (Minas Gerais) para tomar al asalto el Gobierno, en la ciudad de Río de Janeiro, a 180 kilómetros de distancia, e instaurar una dictadura civil-militar.

En esta pesadilla, hubo una gran influencia y colaboración bélica por parte del gobierno

norteamericano, pues éstos también tenían miedo de que un país tan grande como Brasil pudiera volverse comunista. Por lo menos éstas son las excusas que utilizaron para patrocinar las diversas dictaduras militares en los países de América del Sur. Por la otra parte, la sociedad civil y las izquierdas temían que lo ocurrido en la madrugada del 31 de marzo al 1 de abril no fuera sólo una “mala noche” y, efectivamente, la verdad es que fueron largos años de represión y violencia, tanto política e ideológica como física.

Para intentar entender mejor este proceso tenemos que retroceder a los años que anteceden al golpe²¹⁶ militar de 1964. Para partir de un punto común y cronológicamente contemporáneo a la dictadura española (de 1939 hasta 1974) debemos remontarnos de manera breve a finales de los años 30, en Brasil, poco más de tres décadas antes del más importante golpe militar implantado en este país.

El gobierno de Getúlio Vargas, empezó cuando éste llegó al poder tras comandar la Revolución de 1930, poniendo fin al período llamado *República Velha* e instaurando el *Estado Novo*. Su gobierno se caracterizó por el sentimiento nacionalista y populista. En 1937, Vargas cerró el Congreso Nacional para instalar el que vino a ser el anteriormente citado *Estado Novo*, pasando a gobernar con poderes dictatoriales de una forma controladora y centralizadora. Creó el DIP (Departamento de Imprenta y Propaganda) para controlar y censurar las manifestaciones contrarias a su gobierno. Persiguió a sus opositores políticos, principalmente a los relacionados con el comunismo, llegando al punto de enviar a una de sus opositoras, Olga Benário (mujer del entonces líder comunista Luis Carlos Prestes) al gobierno nazi alemán.

Vargas salió del gobierno en 1945, después de 15 años en el poder, tras un golpe militar, pero no tardaría en volver, reencontrando la presidencia de Brasil en enero de 1951 después de las elecciones celebradas en octubre del año precedente. Formó un gobierno de coalición con los grandes partidos de la época. Una vez en funciones, este gobierno tomó medidas para equilibrar el presupuesto del Estado y poner en marcha un programa de reducción de la inflación, de aumento de salarios y de extensión de las reformas sociales. Estas decisiones contradictorias no impidieron el crecimiento de la inflación.

En agosto de 1954, en plena campaña electoral legislativa, un oficial de la Fuerza Aérea murió

216 Para algunos historiadores, estudiosos o miembros de la sociedad civil y militar, este período es tratado como una *Revolución Democrática*, aunque para nosotros lo que ocurrió en el año de 1964 en Brasil fue un golpe militar y así lo abordaremos en este trabajo.

en un atentado dirigido contra un director de prensa anti-Vargas. Esta muerte llevó al ejército a exigir la renuncia de Vargas. El 24 de agosto, Getúlio aceptó dejar provisionalmente el poder en manos de su vicepresidente, João Café Filho, antes de suicidarse algunas horas más tarde en su casa oficial, en la ciudad de Río de Janeiro.

Para ocupar el lugar de Getúlio Vargas, el nombre más cotizado era el antiguo gobernador de Minas Gerais, Juscelino Kubitschek, que reunía el apoyo de los partidarios de Vargas y de los comunistas. Estos factores le permitieron ganar las elecciones presidenciales celebradas en octubre de 1955. No bien asumió su función, en enero de 1956, anunció un ambicioso plan quinquenal de desarrollo económico, seguido de un préstamo con bancos americanos, por un montante superior a 150 millones de dólares. Fue también en esta época cuando fueron aprobados los planes para la construcción de la futura capital federal de Brasil: Brasilia. La transferencia de la capital del Río de Janeiro a Brasilia evidenciaba la descentralización política y demográfica del sudeste de Brasil (Minas Gerais, São Paulo y Río de Janeiro), instaurando la futura capital en el “centro” del país.

Jânio da Silva Quadros (el hombre representado en la fotografía que inaugura este apartado), es un ex gobernador de São Paulo que asumió la presidencia de la República de Brasil en enero de 1961, tras la salida de Juscelino. Jânio emprendió enseguida una política de austeridad económica, y después de siete meses en el poder y sin otra explicación, renunció en agosto de 1961. La explicación fue una evocación imprecisa de “fuerzas de la reacción” por parte de los ministros militares, que de acuerdo con una carta de renuncia dejada por el propio Jânio Quadros, le presionaban.

De esta manera, su vice-presidente João Goulart le sucedió en el poder. Pero esta sucesión no se hizo sin dificultad. Los militares comenzaron por oponerse, acusando a Goulart de tener simpatía por el régimen castrista cubano. Sin embargo se llegó a un acuerdo inicial. La Constitución fue enmendada para confiscar la mayor parte de los poderes ejecutivos del presidente en favor del Primer Ministro y del gobierno, que serían los responsables delante del Congreso. Goulart entonces pudo entrar en funciones en septiembre de 1961. No obstante, tres años más tarde los militares darían el golpe y tomarían definitivamente el control del Estado brasileño.

El escritor brasileño Elio Gaspari²¹⁷, en su libro *A ditadura envergonhada*, relata la sensación de incertidumbre vividas algunos días antes del golpe militar de marzo de 1964. Afirma que había dos golpes en marcha, uno por la parte de las élites económicas y políticas con el apoyo de los militares, y otro del propio gobierno de Goulart para instaurar el socialismo e ideas muy cercanas al “comunismo” (de acuerdo con los golpistas militares).

El gobierno de Goulart vendría amparado en el dispositivo militar y en las bases sindicales, que caerían sobre el Congreso, obligándole a aprobar un paquete de reformas y un cambio en las reglas del juego de sucesión presidencial. En la segunda semana de marzo, después de una ronda de reuniones en Río de Janeiro, el gobernador Miguel Arraes, de Pernambuco, tomó un avión para Recife y avisó al amigo que le había llevado al aeropuerto diciéndole: “vuelvo convencido de que un golpe vendrá. De aquí o de allá, todavía no lo sé.”²¹⁸ La posibilidad de un golpe de la izquierda podía venir de la mano de Leonel Brizola (de acuerdo con Elio), un veterano militante del *varguismo* y casado con la hermana del presidente Goulart. Hacía mucho que Brizola solía decir que “si nosotros no damos el golpe, ellos lo darán contra nosotros”. Gaspari siguió diciendo que si el golpe de Jango (el apodo de João Goulart) estaba destinado a mantenerle en el poder, el otro era para sacarlo. La situación era que “el árbol del régimen estaba cayendo, era sólo una cuestión de empujarlo para la derecha o para la izquierda”.

De esta manera, al día 31 de marzo de 1964, el general Olímpio Mourão Filho decidió rebelarse. Salió de la ciudad de Juiz de Fora, en plena madrugada, con sus tanques y tropas con destino a Río de Janeiro y con la intención de aplicar un golpe militar. La idea de Mourão era derribar a Jango a través de una operación que él denominaba *Operação popeye*²¹⁹, y que consistiría en salir de su cuartel en Juiz de Fora, a unos 180 kilómetros de Río de Janeiro, con una tropa pequeña pero muy bien entrenada, y tomar el Gobierno. Él creía que podría tomar el edificio del Ministerio de Guerra en menos de 24 horas, y así el resto del país caería solo. Había también otro golpe que estaba siendo planeado por los dos también descontentos Guedes y Magalhães Pinto en el estado de Minas Gerais, buscando la separación del estado del gobierno de Goulart. Los conspiradores militares de Río planeaban un levantamiento con base en São Paulo.

²¹⁷ GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

²¹⁸ *Ibidem*.

²¹⁹ Operación Popeye (en traducción libre). GASPARI, Elio. 2002. *Opus cit.* Pág. 57.

Así, a media noche del día 30 de marzo, este plan estaba listo para ser puesto en práctica, dependiendo solamente del comportamiento de Goulart. La explicación para la fecha del golpe originario de Minas era que éste iba a ser el último día de luna llena, y el general Guedes no tomaba ninguna iniciativa en la luna menguante, así que si no salían y actuaban con luna llena tendrían que esperar hasta la luna nueva, lo que sería muy tarde ya. La verdad es que es una excusa un poco rara, viniendo de un militar. De este modo, el golpe se realizó el día 31 de marzo y la dictadura fue instaurada el 1º de abril. Esta fecha en Brasil es conocida como el día de la mentira, una especie del día de los inocentes en España, en el que se suelen gastar bromas entre las personas y se publican noticias inventadas. Aunque despertarse con esta “broma” de los militares no fue nada gracioso.

13.1 El Golpe militar de 1964

Algunos días después de haberse mostrado en un meeting obrero que se celebró en Río de Janeiro, Goulart fue derrocado por el golpe de estado militar y huyó a Montevideo, Uruguay. El Jefe del Estado Mayor del ejército, el general Humberto Castello Branco, se erigió en nuevo presidente de la República. Él sería el primero de los presidentes militares que se alternaron en el poder durante la dictadura. En 1965, una ley redujo las libertades civiles, aumentó el poder del gobierno y confió al Congreso la tarea de designar al presidente y al vice-presidente, o lo que es lo mismo, elecciones indirectas, sin la participación popular.

Entre 1964 y 1966 se estima que hubo cinco mil detenciones, dos mil funcionarios públicos demitidos o jubilados de forma compulsiva; 386 personas perdieron su mandato parlamentario y/o tuvieron los derechos políticos suspendidos por diez años, mientras 421 oficiales militares fueron castigados con el paso forzoso a la reserva (sin contar los suboficiales)²²⁰. La tortura se convirtió en una constante; las elecciones presidenciales fueron abolidas, los gobernadores fueron substituidos por interventores, el Congreso Nacional fue cerrado por primera vez en 1966 y los partidos políticos fueron prohibidos pasando a existir solo el ARENA, representando el régimen, y el MDB, como oposición consentida y amordazada.

²²⁰ FERREIRA, Jorge. *João Goulart*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2011, pág. 549. Citado en MACHADO DA SILVA, Juremir. *1964 Golpe midiático-civil-militar*, Porto Alegre, Editora Meridional, 2014, pág. 35.

El periodo dictatorial en Brasil fue marcado por el uso autoritario de la fuerza y de las implementaciones de sus leyes y decretos que tenían plazos de vigencia cortos. Siempre de forma represora y violenta, en algunos momentos más que otros, tal como ocurrió en todos los procesos de dictadura en diferentes países del mundo en el siglo XX.

Por otro lado, la dictadura brasileña tuvo una gran relevancia en el campo social del país, ya que fue condición fundamental para el éxodo cultural y artístico del escenario musical, político e intelectual hacia el exterior, principalmente a países europeos, o con políticas más liberales. La censura y la represión de todo lo que podía contener informaciones o referencias que pudiesen ser interpretadas como una apología al pensamiento comunista y a los ideales revolucionarios cubanos, era denegado y el artista obtenía su “castigo necesario”. Músicos como Caetano Veloso, Gilberto Gil (que llegaría a ser Ministro de Cultura en el gobierno de Lula, de 2003 hasta 2008), o Vinicius de Moraes, entre muchos otros, fueron “invitados” a exilarse.

Esta especie de “cruzada” contra el comunismo en Brasil estaba inserta en un proyecto más amplio y más global de combate de la posible oleada roja tras la caída del dictador cubano Fulgencio Batista, que se temía que pudiera llegar a sus vecinos sudamericanos. Batista salió tras el movimiento revolucionario liderado por Fidel Castro, en 1959, contando con apoyo soviético. Hay que recordar que el mundo vivía la bipolaridad de la Guerra Fría, en que Estados Unidos y la URSS se disputaban su influencia en el planeta. La caída del dictador cubano hizo que sus vecinos norteamericanos abriesen los ojos ante una posible contaminación ideológica hacia los países de América del Sur. Por eso apoyaron las dictaduras militares en Chile (tras el golpe del General Augusto Pinochet en 1973, expulsando el presidente Salvador Allende del poder), en Argentina (el golpe militar que derribó el presidente Arturo Illia en 1966), y en Uruguay en el año 1973. Todos estos países sudamericanos formaron parte del programa llamado “Operación Cóndor”, que consistía en la coordinación entre las cúpulas de los regímenes dictatoriales de la América del Sur – Brasil, Chile, Argentina, Uruguay, Bolivia y Paraguay – con el servicio de inteligencia norteamericano, la C.I.A, y que fue llevada a cabo entre los años 1970 y 1980.

El plan de acción de esta operación estaba basado en la Doctrina Truman, que consistía en prácticas de vigilancia, detención, interrogatorios con torturas psicológicas y físicas, traslados de personas entre países para evitar formación de grupos opuestos al sistema, y desaparición y muerte de personas consideradas por dichos gobiernos como subversivas del orden instaurado

o contrarias al pensamiento político ideológico impuesto.

La influencia norteamericana en los movimientos golpistas en Brasil queda clara también en el libro de Elio Gaspari en el momento en que este cita una conversación entre el presidente John Kennedy y el embajador norteamericano en Río de Janeiro.

Hacía diez días que en Washington se trabajaba con la realización de una *fuerza-tarea* naval que, en caso de necesidad, marcharía hacia la costa brasileña. Su formación fue propuesta por el embajador americano Lincoln Gordon²²¹. En conversaciones telefónicas grabadas entre el embajador Gordon, en Brasil, y el presidente norteamericano Lyndon Johnson, se puede percibir el real temor del presidente a un posible gobierno comunista en el sur del continente. Según informaciones que Gordon le daba, quería dejar claro que ellos, los norteamericanos, tenían un plan que estaba siendo puesto en marcha en secreto (con conocimiento solamente de Castelo Branco) para un apoyo militar al golpe contra Goulart. De este modo, incitaron a militares contrarios al gobierno a que se rebelasen. Con toda la propaganda anticomunista y con el apoyo del pueblo a Goulart, Gordon escribió a Johnson unos días antes del golpe comunicándole que creía que éste se convertiría en una *guerra larga y muy sangrienta*. El embajador Gordon estaba equivocado, el golpe fue tan rápido que las fuerzas americanas no llegaron a tiempo de participar en él.

La sociedad civil brasileña, en un primer momento, no tenía una idea exacta de lo que estaba ocurriendo, o por lo menos, en el caso de los más ajenos a la política del país. En un sector de la sociedad civil se vivía una euforia casi utópica pensando que el país por fin marchaba bien en las manos de Goulart. Pero también había otra parte que tenía miedo del rumbo que el país estaba tomando. La primera manifestación popular que dio un respaldo al golpe de los militares fue la *Marcha de Familia con Dios por la Libertad*, el día 19 de marzo de 1964. Este movimiento fue organizado por parte del clero conservador, de empresarios y de la derecha, de un modo general, en repudio a las reformas que Goulart iba a aprobar, como la reforma agraria. En la Praça da Sé en São Paulo se concentraron 500 mil personas. Los manifestantes “luchaban” *en defensa de la constitución, y a favor de las instituciones democráticas brasileñas, además del repudio al comunismo*.

Pero esta marcha popular no fue sólo en São Paulo, sino que se repitió en las principales ciudades de Brasil, aunque no estuvieran en principio relacionadas o coordinadas. Este apoyo

221 GASPARI, Elio. 2002. *Opus cit.* Pág. 59.

popular fue lo que los militares necesitaban para dar el golpe. Estos movimientos tuvieron como objetivo instaurar un sentimiento anticomunista claro y legitimado por la parte conservadora de la sociedad civil.

Esta manifestación de la *familia con dios* fue en realidad una especie de “respuesta” por parte de los más conservadores, católicos, empresarios, y la derecha, a una manifestación o *meeting* del que hemos hablado anteriormente ocurrido unos días antes, el 13 de marzo de 1964, organizado por Goulart y por la izquierda en la ciudad de Río de Janeiro. En esta ocasión se reunieron más de 350 mil personas que defendían las reformas de base propuestas por Jango. Así que para hacer presión con el objetivo de aprobar sus reformas, Goulart había planeado una serie de manifestaciones que empezarían con esta en Río el día 13 y la última, que nunca se realizó, sería en São Paulo el 1º de mayo.

Lo que quedó claro para los militares con la manifestación de apoyo a Goulart, en la que participaron miembros de la izquierda con pancartas y banderas comunistas, a pesar de que el Partido Comunista estaba prohibido, era que el pueblo, es decir la base de la pirámide social, estaba con Jango, y esto no podía ser, así que el golpe era urgente.

Por este motivo, el Mariscal Castelo Branco (una elección del gobierno norteamericano) asumió el poder tras la huida de Goulart a Montevideo en abril de 1964. Luego, en los primeros días de gobierno militar, se instauró el *Ato Institucional*²²² n° 2, el AI-2, que era un mecanismo de legitimación y legalización de las acciones militares. Este decreto fue el que aprobó las elecciones indirectas a la presidencia de la República; estableció que el presidente podía decretar “estado de sitio” hasta 180 días sin consultar al Congreso; el poder de cierre del Congreso por tiempo indefinido y las acciones políticas contra el gobierno eran ahora consideradas crímenes; se estableció una nueva legislación y hubo una serie de cambios legislativos, donde sólo se permitían dos partidos, *Aliança Renovadora Nacional* (Arena) y el *Movimento Democrático Brasileiro* (MDB). En todo el gobierno militar fue utilizado este mecanismo de control social, aboliendo la democracia e instaurando un gobierno dictatorial. Así, los mecanismos de control ganaron más fuerza.

²²² La práctica de la instauración de normas y decretos conocidos como los “Actos Institucionales” durante la dictadura militar brasileña. Fueron decretos elaborados por los comandos del Ejército, Marina, Aeronáutico o el presidente con el respaldo del Consejo de Seguridad Nacional. Todas estas normas y decretos estaban por encima de todas las demás y hasta de la propia Constitución. En total, durante el régimen militar fueron decretados 17 Actos Institucionales.

El SNI (Servicio Nacional de Información) ya estaba en marcha desde 1964. Este organismo fue creado para el espionaje secreto de acciones contra el gobierno, y ejercía el control de cualquier elemento que pudiera desestabilizar el régimen. Otro mecanismo utilizado por el sistema fue el Instituto de Pesquisa y Estudios Sociales (IPES), creado en 1961 para difundir una ideología anticomunista y anti-Goulart, y que era una especie de “fábrica del caos”. El SNI era el centro de la comunidad de informaciones creada por los militares y, en 1967, se unió con otros organismos. Las Fuerzas Armadas ya tenían su órgano de información dentro de su estructura formal: el Centro de Informaciones del Ejército (CIE). Dicho centro contaba con los conocidos DOI-Codi (temibles centros de prisiones, torturas y muertes); por su parte, en la Aeronáutica existían los CISA, Centro de Informaciones y Seguridad de la Aeronáutica, y el Centro de Informaciones de la Marina (Cenimar).

Estos organismos estaban supuestamente coordinados, aunque como el militar Claudio Guerra²²³ nos cuenta, no había una fuerza dominante en esta comunidad y, en realidad, existían muchas redes de información involucradas y los celos y las disputas internas por el poder dificultaban, muchas veces, la comunicación entre ellos. Por increíble que nos parezca, el sistema organizado por los militares para coordinar las informaciones del régimen, en realidad, no estaba unido y no tenía mucha coordinación. Pero aun así fueron eficaces en la represión política. En nombre de la seguridad del Estado brasileño, a los miembros de esta comunidad de informaciones se le permitía todo: perseguir, investigar, juzgar, condenar, interrogar, torturar, matar, desaparecer con el cuerpo e ignorar a los parientes de las víctimas. No había un código de ética, ni formal, ni informal, que direccionase la conducta de estos militares, todo estaba permitido. Y el pueblo no tomaba mucho conocimiento de estos hechos por la censura de los medios de comunicación (como veremos más adelante).

Estos organismos, ya existentes en 1968 junto al IBAD (Intituto Brasileiro Democrático), fueron responsables de una especie de medio diseminador del terror anticomunista que legitimaba el gobierno dictatorial. Así, el año 1968 fue el definitivo para la instauración de los mecanismos represivos y violentos de la dictadura.

El más duro de estos decretos fue el AI-5 de 1968, que instauró la “línea dura” del régimen. Con este decreto el presidente asumía mucho más poder. Quedaban prohibidas las manifestaciones de naturaleza política, además de vetar el *habeas corpus* para crímenes contra

²²³ GUERRA, Claudio. Organización NETTO, Marcelo y MEDEIROS, Rogerio. *Memorias de uma Guerra suja*, Sao Paulo, Topbooks, 2012. Pág. 98.

la seguridad nacional (es decir, crímenes políticos); los juicios por dichos crímenes políticos quedaría a cargo de los tribunales militares, dando carta blanca al gobierno para la utilización de la tortura como medio de obtención de información y de control.

En contra partida, los movimientos culturales y artísticos en los primeros años de la dictadura fueron un claro exponente de la situación social, de ahí que debamos detenernos en ellos y mostrar cómo la cultura popular contribuyó a movilizar a la población y a mostrar al mundo una nueva imagen de Brasil alejada de los paradigmas oficiales. La fotografía, como veremos más adelante, actuará en esta misma línea, así como la música y el cine. Artistas e intelectuales en contra del régimen intentaron hacerse oír y ver (cuando les fue permitido), dando paso a su vez a una fuerte censura y a una violenta represión militar.

13.2 El agujero social desvelado por el golpe

El gran detonante para la movilización y la revuelta de los estudiantes y partidarios de la izquierda, de manera general, en 1968, fue la muerte del estudiante Edson Luis en un restaurante para estudiantes, en su mayoría pobres, con tan sólo 17 años. El día 28 de marzo de 1968, en Río de Janeiro, un grupo de la policía militar atacó a un grupo de estudiantes que pedían mejoras en las instalaciones del restaurante *Calabouço* donde, desde hacía más de diez años, los estudiantes comían por apenas dos Cruzeiros²²⁴ el plato de comida. Por primera vez desde 1964 surgía un cadáver en la lucha entre el régimen y los estudiantes. Primero salió a la calle la izquierda. Posteriormente, cuando la noticia del tiro en el restaurante *Calabouço* recorrió la ciudad, los teatros suspendieron los espectáculos, los bares de moda se convulsionaron, y se hizo una manifestación hasta el velatorio. El jueves siguiente al asesinato hubo una misa, la mayor de todas, en homenaje a Edson. Ésta tuvo lugar en la iglesia de la Candelaria, en el centro de Río, y fue celebrada por el obispo auxiliar de la ciudad y más de quince curas. La liturgia transcurrió en paz pero al final, pasada la comunión, se oyeron los movimientos de las tropas militares. Se trataba de la caballería de la policía militar que bloqueaba las puertas de la Iglesia. Al parecer, se habían equivocado de multitud, los que

²²⁴ *Cruzeiros* era la moneda de entonces y este valor era considerado extremadamente barato y accesible para los estudiantes.

seguían rumbo al velatorio, con otros que salían con otra manifestación que comenzaba. Así, la policía les arrinconó dejando tan sólo un pequeño espacio que solamente permitía el paso de uno en uno, y cargó contra ellos. Estos estudiantes fueron protegidos por los curas, que hicieron una especie de “barrera humana” para defenderles de la violencia de los militares. Aun así, algunos grupos de estudiantes fueron violentamente reprimidos y otros cuantos fueron hechos prisioneros.

Acababa ahí, en este episodio de la muerte del joven estudiante, el miedo mezclado con una cierta impotencia con que parte de la sociedad (sobre todo la juventud universitaria e intelectuales de izquierda) vivía en relación a la dictadura. En Brasil, 1968 fue el año en el que la juventud tomó la calle en manifestaciones en contra la dictadura y “enseñaron sus caras”. Pero, claro, fueron detenidos, exilados, torturados, desaparecidos, etcétera.

Después de la implantación del decreto AI-2, la izquierda decidió que era el momento para la lucha armada y se organizó en grupos de militancia por todo el país. Elio Gaspari relató un movimiento curioso e interesante de la izquierda católica en las universidades brasileñas. De acuerdo con Gaspari “entre 1950 y 1967, en un proceso sorprendente, la militancia católica en las universidades se había movido de la derecha para el centro, del centro a la izquierda, de la izquierda para el marxismo y de él para la lucha armada”²²⁵. Desde los años sesenta la izquierda católica estaba actuando, junto al Partido Comunista Brasileño, de una manera tan cercana a los estudiantes que eran ellos los que indicaban el presidente de la UNE (Unión Nacional de Estudiantes). En una parte más radical de su proceso, este movimiento mantuvo relaciones con La Habana y Pekín, además del acercamiento que tuvo con Leonel Brizola²²⁶, un gran “enemigo” del gobierno.

Brizola tenía el apoyo de sargentos y marineros, y del Partido Comunista (que seguía en la clandestinidad) y, junto a otros miembros de la izquierda brasileña, intentaron organizar un movimiento de resistencia. Así como la derecha golpista fue financiada y ayudada por el gobierno norteamericano, la izquierda a su vez tuvo el apoyo de Rusia, China y Cuba. La ayuda, en el caso de Rusia, de acuerdo con Gaspari, era hasta los años 1980 de entre 200.000

225 GASPARI, Elio. 2002. *Opus cit.* Pág. 242.

226 Lionel Brizola se inició en la política en el gobierno de Getulio Vargas, y fue uno de los fundadores del Partido Trabalhista Brasileiro. Gobernó em el Estado de Río de Janeiro y Rio Grande do Sul. Con el golpe militar de 1964, Brizola parte para el exilio en Uruguay, donde organiza un movimiento llamado Movimento Nacionalista Revolucionario. Con la amnistía a finales de los años setenta vuelve a Brasil y funda el Partido Trabalhista Brasileiro, que en 1986 se sumaría a la Internacional Socialista. Fue candidato dos veces a la presidencia de la República. Murió con 82 años en 2004 en Río de Janeiro.

y 300.000 dólares anuales. Además de recibir también asistencia y facilidades logísticas, como centros de educación ideológica, o tener bases de apoyo en el exterior para que los militantes importantes o dirigentes pudiesen tener mayor seguridad. El PCB tenía una sede alternativa en Buenos Aires y otra en París. En cuanto al propio Brizola hay que señalar que operaba desde Montevideo (pues estaba exilado).

Aunque era muy mal visto por los militares, como si fuera una amenaza al régimen, que de hecho lo era, el más importante enemigo del Estado dictatorial fue el líder comunista Carlos Marighella, considerado por muchos como el Guevara brasileño, además de ser una referencia en estrategia y liderazgo en tácticas de guerrilla urbana. Su libro, el *Manual del guerrillero urbano*, lanzado en 1969, tuvo influencia en muchos movimientos revolucionarios en Latinoamérica y fue traducido a diversos idiomas. Marighella era militante activo del Partido Comunista brasileño y luchaba contra el régimen dictatorial desde los tiempos de Getulio Vargas, algunos periodos actuando dentro de la legalidad del partido y otros clandestinamente. Carlos Marighella fue asesinado por los militares del DOPs en noviembre de 1969 en la ciudad de Sao Paulo. Antes había sido apresado, varias veces, y exilado político. Tras la muerte de uno de sus mayores líderes político/ideológico, la izquierda y los comunistas quedaron huérfanos de un liderazgo central y coherente.

Pero había que luchar y la izquierda siguió armándose. Desde finales de los años 60 hasta mediados de los setenta, en el norte de Brasil, y más concretamente en la región amazónica, operó una guerrilla con cerca de ochenta integrantes organizado por el PCdoB²²⁷. Se necesitaron 5.000 soldados del ejército para acabar con este movimiento. Más de la mitad murió, pero nunca se han encontrado sus restos. Además, la censura fue responsable de la falta de información sobre el caso, ya que no querían oír noticias de guerrillas en el interior del país para no desestabilizar el “orden” social. El expresidente del Partido de los Trabajadores (PT), José Genoíno, fue hecho preso entonces. Cabe mencionar que, en esta guerrilla conocida como *guerrilla do Araguaia*, también participó la actual presidenta de Brasil, Dilma Rousseff (que ha llegado al poder en las elecciones de 2010), así como varios intelectuales, trabajadores y estudiantes que llegarían a ser líderes en la época democrática de Brasil.

Estudiantes, comunistas (en la clandestinidad), profesores, personal de las fuerzas armadas en

²²⁷ *Partido Comunista do Brasil* (PCdoB), fue un grupo disidente y armado del *Partido Comunista Brasileiro*.

contra del régimen, y todos aquellos que intentaron de alguna manera acabar con lo que estaba pasando, salieron a protestar en manifestaciones multitudinarias. Así como el mayo francés, o la primavera de Praga, en junio de 1968, la ciudad de Río de Janeiro reunió en una manifestación en contra del régimen a más de 100 mil personas. Esta marcha fue conocida como *Paseata dos cem mil*²²⁸ y constituyó la mayor manifestación popular en contra del régimen en el periodo de la dictadura brasileña. Sin embargo les costó caro, ya que a partir de ahí se intensificaron la violencia y la represión militar.

13.3 La política represiva de la dictadura

Como hemos dicho, en junio de 1968 los estudiantes empezaron a moverse en reuniones y encuentros políticos. En una reunión un día después de la entrada en prisión del líder de los estudiantes, Jean Marc van der Weid, los estudiantes se organizaron en la Universidad Federal de Río de Janeiro reclamando la liberación de Jean y otros amigos presos. No obstante, este acto terminó con el encarcelamiento de más de 300 estudiantes al final del encuentro. Tres días después, otra manifestación delante de la embajada norteamericana, también en Río, provocó 28 muertos, centenares de heridos, mil presos y 15 vehículos de la policía incendiados. Este día quedó señalado como *viernes sangriento*. La repercusión negativa de este episodio marcó la imagen del gobierno en el exterior, de ahí que el comando militar decidiera permitir la realización de una manifestación el día 26 de junio de 1968. Lo que no esperaban era que estudiantes, artistas, religiosos, ex miembros de las fuerzas armadas, la CGT (Comando General de los Trabajadores) además de una multitud de civiles descontentos con el régimen, reunidos llegasen a los 100.000.

El mes siguiente, el presidente Costa e Silva prohibió todo tipo de manifestaciones en territorio nacional. Entre el día 2 y el 4 de agosto fueron detenidos más de 900 estudiantes. En octubre otros 400 fueron a la cárcel después de que la policía invadiera un congreso clandestino de la UNE (Unión Nacional de Estudiantes).

De esta manera, al día 13 de diciembre de 1968 fue decretado el AI-5 legalizando

228 “Paseata de los cien mil” en traducción libre.

definitivamente la represión militar. Al año siguiente, en febrero, salió otro decreto que prohibió definitivamente cualquier manifestación política dentro de las universidades. Los militares habían callado a los estudiantes revoltosos. Empezaba ahí también a crecer la lista de artistas exilados y presos políticos. Caetano Veloso y Gilberto Gil se exiliaron en Londres. Chico Buarque estuvo en Italia durante un año y luego fue uno de los artistas más censurados de la dictadura.

En 1969, el Ejército crea la OBAN, *Operación Bandeirantes*. Este organismo fue el centro de informaciones e investigaciones montado por el Ejército para coordinar e integrar las acciones de los órganos de combate contra las organizaciones armadas de izquierdas durante el régimen militar. Empezó con un acuerdo entre el Estado y los empresarios más importantes de la época, y luego fue absorbida por el DOI-Codi del Ejército. La OBAN sirvió como una escuela para el perfeccionamiento de los órganos de represión utilizados en la dictadura. Allí actuaba, uno de los hombres más maquiavélicos de la estrategia e inteligencia en el trabajo de aniquilar las organizaciones de izquierdas en Brasil, el militar conocido como Doutor Ney ²²⁹. Posteriormente, al *doctor* se sumaron el coronel Perdigão, el delegado Sérgio Fleury y el comandante Vieira, que juntos fueron los personajes principales en esta trama represora.

En 1970, fueron creados los DOIs (Departamento de Operações e Informações) que eran una especie de casa de torturas de los prisioneros “políticos”. Estos centros eran coordinados y administrados junto con los CIE (Centro de Informações do Exército). Se trataba, por lo tanto, de un sistema de control del gobierno. Al año siguiente ya funciona la *Casa de la muerte* en Petrópolis²³⁰, administrada por el CIE. Sólo el nombre dado a la casa ya dice todo sobre lo que pasaba allí.

La represión policial y la censura fueron muchas veces “blandas” al principio (si lo comparamos con lo que ocurriría después del 68 con el AI-5), en los tres primeros años de dictadura, pero sin duda estuvieron presentes desde el primer día del golpe.

En un reciente libro, publicado en el año de 2012, recoge relevantes esclarecimientos de algunos hechos ocurridos en la dictadura, a partir del testimonio de un ex militar conocido como Claudio Guerra. Guerra actuaba en nombre del régimen y mató muchas veces sin conocer a la víctima, cumpliendo con determinación ideológica las órdenes superiores.

²²⁹ El doctor Ney Borges Medeiros.

²³⁰ Tranquila ciudad imperial en la sierra de Río de Janeiro.

Claudio Guerra fue responsable también de muchos de los intentos de impedir la redemocratización del país a principios de los años ochenta, incriminado a los “terroristas comunistas” en atentados con bomba, matando a ciertas personas para, como él mismo cuenta, “tumultuar el proceso democrático”.

“[El teniente del Ejército Odilon Carlos de Sousa, especialista en explosivos] Odilon estava no Espírito Santo a serviço do projeto dos militares de promover atentados que pudessem ser atribuídos ao Partido Comunista Brasileiro – PCB – com o intuito de prolongar a permanência do governo militar no poder”²³¹.

En junio de 1970, un grupo de activistas políticos de izquierdas secuestraron al embajador alemán Von Holleben y lo lograron canjearlo por 40 compañeros presos. Casi seis meses después, se llevó a cabo otro secuestro, el del embajador suizo Giovanni Enrico Bucher. Y otra vez tuvo lugar un intercambio, pero ahora fue por otros 70 presos. En este mismo se contabilizan más de 500 presos políticos y, entre estos, el 56% eran estudiantes de una media de 23 años de edad²³².

13.4 La situación económica

En el campo económico, el periodo de la dictadura brasileña presentó un progreso y desarrollo económico e industrial considerable. Con el tercer general-presidente, Emilio Garrastazú Medici, fue cuando Brasil creció más. En una encuesta de popularidad en el año 1971, el IBOPE²³³ apuntaba el índice de popularidad de 82% de aprobación. En el año 1972 la economía creció 11,9%, la mayor tasa de todos los tiempos. Era el quinto año consecutivo que había un crecimiento mayor de 9%. La industria brasileña caminaba a todo gas, con aumento en las exportaciones de productos industrializados y una producción creciente de automóviles y navíos. De acuerdo con Elio Gaspari “se vivía en régimen de pleno empleo”²³⁴.

Pero también, el coste de este progreso fue la continuidad de la censura de prensa, muertes y denuncias de torturas. En el gobierno de Medici hubo más muertos (120) que en los dos

231 GUERRA, Claudio. 2012. *Opus cit.* Pág. 31.

232 GASPARI, Elio. *A Ditadura derrotada*. Companhia das Letras, São Paulo, 2003, pág. 502.

233 IBOPE (Índice Brasileiro de Opinião Pública y Estatística). GASPARI, Elio. *Idem*. Pág. 25.

234 GASPARI, Elio. 2003. *Opus cit.* Pág. 26.

anteriores (59); en dos años acumuló 2500 denuncias de tortura, mientras que en los ocho años anteriores habían sido 1500.

Los ánimos revolucionarios se fueron apaciguando a partir de los setenta. Grandes artistas nacionales estaban viviendo en el exilio desde 1969: Caetano y Gilberto Gil en Londres, Chico Buarque de Hollanda en Roma, y el cineasta Glauber Rocha estaba fuera del país. La dictadura ya estaba “normalizada” a principios de los años setenta. El *choque* “inicial” había pasado, ahora tocaba convivir con ella.

Por otro lado, a principios de los años setenta, la sociedad, aunque en menor número o por lo menos con menos visibilidad, seguía con sus manifestaciones de resistencia y de lucha. El sistema de censura y represión policial estaban en todo su apogeo y la tortura era algo habitual.

Después de 14 años transcurridos desde el golpe militar de 1964, la dictadura comenzaba a caminar hacia su final, o al menos, eso pensaban. A los diez años del decreto AI-5 de 1968, en el año 1978, la dictadura empezaba a planear cambios importantes en su estructura. Tan inesperada y silenciosa fue su instauración como su transición. El hombre que ayudara y planeara el golpe fue el mismo que años más tarde articularía la transición de la dictadura: Golbery do Couto e Silva.

Geisel era el presidente de la República y Golbery su jefe del Gabinete Civil. Volvieron al poder el 15 de marzo de 1974 con el propósito de desmontar la dictadura radicalizada desde 1968 con el Ato Institucional nº 5. De acuerdo con Elio Gaspari, “querían restablecer la racionalidad y el orden”, y en cierto modo fue lo que hicieron. En la portada del periódico *Jornal do Brasil* del día en que Geisel asumió el poder aparecieron los nuevos rumbos del gobierno: una apertura democrática “lenta, gradual y segura”.

14. Análisis de la prensa y de los medios de comunicación en la dictadura



Fotografía del presidente João Figueiredo (el último de la dictadura) con Roberto Marinho, dueño de los medios de comunicación Rede Globo, con televisión, periódicos y revistas en Brasil.

El golpe ocurrido en Brasil en 1964 fue “mediático-civil-militar”, según la expresión del historiador Juremir Machado da Silva²³⁵, cuya opinión compartimos. Es decir, los tres principales actores de la implementación dictadura en este país fueron los medios de comunicación, el apoyo de una parte de la sociedad civil y, por supuesto, la acción de parte de los militares que actuaron para destituir al entonces presidente con poderes restringidos João Goulart. Podemos afirmar con Machado da Silva que la prensa fue responsable de manipular la realidad social y fue la principal legitimadora del Golpe.

En este sentido, la prensa y la imagen fotográfica nos aportan una valiosa información sobre la forma en la que fue registrada la dictadura. Esto es, la manera con que se quiso informar de los hechos. Para eso, en un primer momento nos centraremos en analizar comparativamente los dos principales periódicos de la época y su cobertura del proceso. El periódico *O Globo* y el *Jornal do Brasil* eran los de mayor tirada en ese momento y, con ello, los más efectivos en

²³⁵ MACHADO DA SILVA, Juremir. 2014. *Opus cit.*

cuanto a la influencia sobre la población brasileña. Al final analizaremos también la participación de otro periódico, con un poco menos de campo receptivo pero igual de importante para ampliar nuestro análisis: el periódico *Folha de São Paulo* y que sólo en 2011 asumiría un papel relevante en la dictadura. Aunque gran parte de la prensa actuó a favor de la intervención militar, incluso el *Jornal do Brasil* hasta 1968, hubo un periódico que siguió apoyando a Goulart y a la democracia de una manera insistente y valiente, que fue el *Última Hora*, y que a través de algunas portadas actuó como principal vehículo de denuncia contra el régimen. Por este motivo, sufrió las consecuencias de oposición abierta, pues fue cerrado en el año 1972, después de constantes ataques contra su sede y sus integrantes.

Los grandes periódicos de las capitales actuaron como incentivadores y árbitros del golpe, pintando la intervención militar como la salvación del país de la imaginaria instalación de un Estado comunista en Brasil visión impuesta con el apoyo ideológico y militar de los norteamericanos. La intención clara de gran parte de los medios de comunicación era hacer creer a la sociedad civil que el país estaba en manos de irresponsables que iban a hacer de Brasil la nueva Cuba con João Goulart en la presidencia. Es decir, la función era la de crear un ambiente insostenible de peligro en el país, haciendo creer que la intervención militar, así como en España, era necesaria para salvar la nación y encaminarla al “buen camino”.

De esta manera, la relación de los gobiernos militares y los principales medios de comunicación fue muy estrecha, tanto para censurar como para colaborar. La televisión, por ejemplo, fue utilizada como herramienta político-ideológica y el único responsable de conceder canales de televisión era el presidente, que los daba a sus amigos o correligionarios. No debemos olvidar que hablamos de un país que, a principios de los años 1970, tenía un 33% de la población mayor de 15 años analfabeta, y un 25% de la población adulta del país no sabía leer. En un país donde eso ocurre, la información visual es muchos más accesible y poderosa que la información escrita.

Estos periódicos al servicio de intereses políticos consiguieron propagar el miedo a la revolución comunista, que aparecía como inminente. Así los periódicos crearon una realidad en que, o se estaba a favor de los comunistas, o se estaba contra ellos, y en este segundo caso, se estaba a favor de una intervención militar en el país para “restaurar la democracia” y poner al país en el rumbo correcto. De este modo, observamos en algunas de estas portadas la constante intención de crear esa dualidad social y el soporte ideológico para la aceptación y el apoyo al Golpe, reproduciendo titulares alarmantes en que se criminalizaba supuestas

acciones comunistas que ponían en peligro al país. Así, la prensa mayoritaria manipuló la realidad social con el objetivo claro de crear un ambiente legitimador del Golpe militar, que se produjo finalmente en 1964, y en este sentido, creemos que este golpe fue civil-mediático-militar, en una actuación conjunta entre empresarios, militares y la prensa que actuaron de manera determinante para la implementación del golpe y la posterior dictadura. También observaremos la utilización de la asociación entre las fotografías de portada y los titulares, como de la manifestación de *La Marcha de la Familia con Dios por la Libertad*, ampliamente divulgada en las primeras páginas de los principales periódicos días antes del Golpe. Aunque, como veremos también, no todos apoyaban la intervención militar, mediante las fotografías de las portadas denunciaban y rechazaban la dictadura. Un ejemplo de ello es la valiente actuación del *Última Hora*, un periódico de referencia que combatía la realidad creada por el *O Globo* o *Folha de São Paulo*, entre otros. En este sentido, hemos seleccionado portadas de estos periódicos con la misma noticia, la de la implantación del AI-5 en 1968 para poder confrontar las distintas formas de dar la misma noticia y analizar de este modo los recursos manipuladores de las imágenes.

14.1 El periódico y los medios de comunicación de la *Rede Globo*

El primer canal de televisión en Brasil fue la *TV Tupi*, en los años 1950. Pero la más grande y la más importante era la *Rede Globo*, que ya en los años 60 y 70 tenía el mismo tamaño que la inglesa BBC. La primera transmisión de la *TV Globo* en Río fue el 26 de abril de 1965. El único canal de televisión que se manifestó públicamente en contra de la dictadura fue la *TV Excelsior*, consiguiendo que el Estado la prohibiera en 1969. El *Jornal Nacional* producido por la *Rede Globo* fue el primero en tener emisión en el ámbito nacional. Este informativo fue el principal medio de manipulación informativo televisivo llegando a todos los rincones de Brasil. En este noticiario no se hablaba, por supuesto, de las torturas y proporcionaba una visión favorable al poder, además de la relación personal de amistad entre el dueño de la *Rede Globo* Roberto Marinho, retratado en la fotografía que abre este apartado, donde aparece íntimamente al lado del entonces presidente militar João Figueiredo.

El general-presidente Emilio Garrastazu Médici llegó a decir, en los años setenta acerca del

Jornal Nacional: *me siento muy feliz todas las noches cuando enciendo la tele para asistir al noticiario. Mientras que las noticias hablan de huelgas, agitaciones, atentados y conflictos en varias partes del mundo, Brasil marcha en paz, rumbo al desarrollo. Es como si yo tomara un tranquilizante después de un día de trabajo.* Esto dicho por un presidente de una dictadura es significativo, demostrando la falta de imparcialidad de este gigantesco medio de comunicación. En la portada del periódico diario de este grupo de comunicación, *O Globo*, del día 2 de abril de 1964 es una muestra de su postura a favor del gobierno golpista.

Un medio popular que utilizaron en su favor las Organizaciones Globo fueron las telenovelas producidas por la TV *Globo*, que ejercieron un papel muy significativo y tuvieron mucha influencia en estos años fueron las telenovelas, que contribuían a narcotizar a la sociedad con tramas muy simples que conseguían atraer la atención de amplios sectores de la sociedad brasileña que les producía y que les distraía de los problemas reales. Se emitían tres novelas diarias con altos índices de audiencia. En estas novelas, el propósito principal era transmitir la imagen de una sociedad tranquila y sin conflictos, y que los protagonistas y la trama eran típicamente “brasileñas”: el mensaje era transmitir que se prospera únicamente a través del esfuerzo y del trabajo como hacían los personajes de las novelas. De forma mimético los brasileños creían que eran como estos personajes y que la vida era tal y como se reflejaba allí. La novela *Selva de pedra* llegó a tener un índice de 100% de audiencia, o lo que es lo mismo, todas las televisiones brasileñas estaban siguiendo la telenovela a finales de 1972 y principios de 1973. Así, las telenovelas fueron uno de los pilares más importantes la manipulación popular impuesta por la *Rede Globo* durante la dictadura. La vida era de hecho una novela, y como todas las novelas, al final los “buenos” son recompensados y los “malos” son castigados.

El periódico *O Globo* era el responsable por la información impresa de este gran grupo informativo, es decir, de las Organizaciones Globo. Este imperio de la “información” fue fundado por Irineu Marinho en 1925, aunque fue dirigido durante casi ocho décadas por su hijo, Roberto Marinho, que fue presidente de la empresa de 1925 hasta 2003. Este grupo era el que prácticamente lideraba los principales mecanismos de manipulación social de la época: un gran periódico y la mayor red de televisión del país, con una programación tendenciosa. Manipuladora de la realidad. Respaldaba la dictadura y tenía una relación muy estrecha con las principales figuras políticas, militares y empresariales que amparaban el régimen.



Portada del día 27 de febrero de 1964.

Estas dos primeras portadas son representativas a la hora de analizar el papel de este periódico en los momentos que antecedieron el Golpe de 1964, en que el O Globo, y muchos otros medios de comunicación alertaban para la “comunicación” del país. La propaganda anti comunista realizada por este periódico fue un elemento determinante para crear un escenario favorable a la intervención militar en el país. Noticias como “Cuba prepara, diz fonte anticastrista, atos terroristas no nordeste do Brasil”²³⁶ en la parte superior derecha, o “Minas é contra o comunismo e não contra o direito de reunião”²³⁷ de esta portada. Aunque en la parte superior, encima de dos fotografías un poco oscuras se puede leer casi un llamamiento anticomunista “O têrço contra o comunismo”²³⁸, es decir, la religión para combatir a los rojos.

²³⁶ En traducción libre: Cuba prepara, según fuente anticastrista, actos terroristas en el nordeste de Brasil.

²³⁷ En traducción libre: [El Estado de] Minas es contra el comunismo y no contra el derecho de reunión.

²³⁸ En traducción libre: El tercio contra el comunismo.



Portada del día 31 de marzo de 1964.

Esta portada del día del Golpe militar “alertaba”, una vez más, sobre la invasión comunista del país, afirmando, en letras grandes, que se había creado un “soviete” en la Marina de Guerra en referencia a la posible influencia de la comunista Unión Soviética sobre las Fuerzas Armadas brasileñas. Además, un poco más arriba (no se lee muy bien por la mala resolución del documento) “Reage o Congresso à comunização do Brasil”²³⁹. Esta portada respaldaba claramente a la movilización golpista en contra de Goulart, anticipando lo que ocurriría aquella misma noche.

En su primera portada tras el golpe militar de 1964, el periódico *O Globo*, además de la noticia más importante del día para este periódico: la toma de posesión de Mazzilli de la presidencia de la República, aparecieron también otras muy significativas y que merece la pena analizar. Justo encima de la información sobre Mazzilli aparecía la frase “Huyó Goulart y la democracia está siendo restablecida”; y más abajo a la izquierda, “Resurge la democracia”; y para no levantar sospechas acerca de su posicionamiento político, el *O Globo* coloca estratégicamente una fotografía pequeña abajo, a la derecha, informando del registro policial a su sede esa la mañana.

²³⁹ En traducción libre: Congreso reacciona a la comunización de Brasil.



Portada del periódico *O Globo* Del día 2 de abril de 1964.

Además, también se puede leer en esta portada del *O Globo* lo siguiente: “Atendendo aos anseios nacionais de paz, tranquilidade e progresso (...) as Forças Armadas chamaram a si a tarefa de restaurar a Nação na integridade de seus direitos, livrando-a do amargo fim que lhe estava reservado pelos vermelhos que haviam envolvido o Executivo Federal”.

En el editorial de esta misma publicación de 2 de abril, el periódico insiste en la idea del golpe como la salvación de la nación, una providencia divina: “Vive a Nação dias gloriosos. Porque souberam unir-se todos os patriotas, independentemente de vinculações políticas, simpatias ou opinião sobre problemas isolados, para salvar o que é essencial: a democracia, a lei e a ordem. Graças à decisão e ao heroísmo das Forças Armadas, que obedientes aos seus chefes demonstraram a falta de visão dos que tentavam destruir a hierarquia e a disciplina, o Brasil livrou-se do Governo irresponsável, que insistia em arrastá-lo para rumos contrários à sua vocação e tradições (...). Mais uma vez, o povo brasileiro foi socorrido pela Providência Divina, que lhe permitiu superar a grave crise, sem maiores sofrimentos e luto. Sejamos

dignos de tão grande favor”.²⁴⁰.



Portada del día 5 de abril de 1964.

Dos días después, el 5 de abril de 1964, este mismo periódico afirmarí­a que la Revolución Democrática (como ellos eufemísticamente denominan el Golpe), se habían anticipado en un mes a la Revolución Comunista que se estaba poniendo en marcha con João Goulart, una clara muestra del delirio conspirativo.

²⁴⁰ MACHADO DA SILVA, Juremir. 2014. *Opus cit.* Pág. 39. Ver también las publicaciones de portadas y editoriales de diversos periódicos brasileños en el blog de la periodista Cristiane Costa, *BrHistória*.



Portada del periódico *O Globo* en que sale la noticia de la implementación del decreto AI-5, en 1968.

En esta portada el periódico *O Globo* informando sobre la implementación del 5º decreto del periodo militar es también objeto principal de portada del mismo día de otro periódico, el *Jornal do Brasil* y que presentaremos su portada más adelante. La observación de estas dos portadas confrontadas nos sirve de comparación editorial. Mientras que este periódico, con esta portada, dio la noticia más importante para la legitimación del régimen: aportando una escasa información visual para su lector (intencionalmente), también presentaba la noticia con una enorme normalidad, como si fuera sólo un decreto más con una imagen del presidente. Mientras que el *Jornal do Brasil* hace una crítica a través de la utilización de tres fotografías emblemáticas, como veremos y analizaremos en seguida.

También en esta portada se destaca en la noticia un partido de fútbol de la selección nacional contra los alemanes y la caída de una avioneta en el mar en el que murieron cincuenta personas. No sale ninguna imagen de incidentes violentos o manifestaciones populares en contra de esta medida.

Un buen ejemplo del poder de la Organizaciones Globo es el episodio citado por Claudio

Guerra²⁴¹ acerca de una bomba que explotó en la casa de Roberto Marinho en septiembre de 1976, presidente entonces de la organización. Éste ex militar afirma que el atentado, reivindicado por la Alianza Anticomunista Brasileña, ocurrió por encargo del propio Marinho como parte de una estrategia para intentar cambiar su imagen conservadora y de apoyo a la dictadura, cuando ésta estaba empezando ya a debilitarse intentando lavar su imagen y distanciándose de su postura de apoyo a la dictadura. La bomba no hizo demasiado daño, explotó en el jardín y no había nadie en casa a la hora en que ocurrió aunque existen rumores de que un empleado de Marinho sufrió algún pequeño percance.

Mientras que, por un lado, tenemos al gigante Rede Globo con su periódico *O Globo* con una clara inclinación hacia la derecha como mantenedor del régimen dictatorial por otro lado nos encontramos con el *Jornal do Brasil*, que mantenía posturas disconformes con el régimen y representaba los intereses de la oposición.

14.2 El diario *Jornal do Brasil*

El periódico *Jornal do Brasil* fue fundado en el año 1891 y mantenía posturas próximas a los intelectuales y a parte de la población próxima una ideología de izquierdas. La utilización de las imágenes fotográficas en sus textos muestran de forma distinta a lo visto más arriba, la realidad vivida en el país

El día 1 de abril de 1964 la primera edición tras el golpe del día 31, el *Jornal do Brasil*, reproducía la noticia de la adhesión de los militares de São Paulo a la marcha de los de Minas a Río en contra del presidente Goulart. Además recogía otras noticias sobre la situación del país con referencias a la huelga general a favor del presidente y que la tensión vivida en Brasil preocupaba a los Estados Unidos. Pero lo más representativo nuestra investigación de esta portada es la fotografía que aparece de la sede del periódico al ser invadida por los militares a las 8:30 de la mañana debido a su supuesta inclinación hacia posturas contrarias al régimen o izquierdistas. La leyenda de la foto decía: *Gorilas [los militares] invadem o JB*.

²⁴¹ GUERRA, Claudio. 2012. *Opus cit.* Pág. 161.



Portada del periódico *Jornal do Brasil* del día 1º de abril de 1964.

En este periódico, la noticia sobre la toma de poder de Mazzilli también ocupa un lugar destacado pero al hablar de Goulart, se utiliza la palabra *resistencia*. “Goulart resiste en el sur y el Congreso nombra a Mazzilli”. Este periódico tenía los mejores fotógrafos de la época, algo de lo que se sacaba un gran provecho en las portadas. La primera fotografía a la izquierda, en la que se ve a un hombre con un arma, que parece un soldado bajo la lluvia con un cierto “aire de perdido”, es bellísima. Mientras que en la portada del *Jornal do Brasil* aparecen 6 fotografías en la portada, en la del periódico *O Globo* salieron 4, pero con mucho más escrito (sobre todo pequeños textos y otras pequeñas frases llamativas) en relación al primero. La única noticia del periódico *Jornal do Brasil* era la de Mazzilli que se subdivide en cuatro pequeñas partes, lo demás son fotos.

Reproducir fotografías y evitar texto escrito es una forma de mandar el mensaje de que las imágenes hablan por sí solas y al renunciar al texto evitaban caer en posible censura por parte de los militares en el poder.

Podemos observar en estas dos portadas, con básicamente los mismo acontecimientos el golpe

militar y la entrada provisoria de Mazzili en el poder, cómo la forma en la que transmiten estos hechos es completamente distinta. En primer lugar, en la portada del *Jornal do Brasil* las fotografías que aparecen son para “contar” que el resultado de la noticia principal de Mazzilli había sucedido después de algunos conflictos y la toma de la ciudad por parte de los militares. La fotografía de Evandro Teixeira que aparece en la parte superior izquierda de forma muy destacada, es emblemática y bastaría para señalar que el golpe se había consumado y que vendrían tiempos difíciles. En cambio, en el periódico *O Globo* lo que ocurre es una celebración de la toma del poder por parte de los militares afirmando en letras grandes y destacadas la “vuelta de la democracia”. Este periódico fue un medio de manipulación informativa muy eficaz para la dictadura, aunque no fue el único.

A continuación analizamos la portada del periódico *Jornal do Brasil* en el día en que el gobierno militar instauró el decreto, que ya comentamos, AI-5 en 1968, o el Acto Institucional nº5, que fue el responsable de legitimar la censura sin restricciones e imponer el fin de las libertades civiles inaugurando el periodo más oscuro de la historia reciente de Brasil.



Portada del periódico *Jornal do Brasil* del día 13 de diciembre de 1968.

La portada que precede a este texto fue considerada una de las más valientes de la dictadura. Las imágenes que acompañaban el texto estaban hábilmente escogidas, sirviendo de acompañamiento a la noticia que informaba del decreto Ato Institucional número 5 que había sido aprobado el día anterior y por el que el país iba a entrar en un periodo conocido *años de chumbo*, caracterizado por la legitimación de la violencia física e ideológica, y el perfeccionamiento de los mecanismos de censura que a partir del mismo fueron aplicados sistemáticamente por el régimen.

La portada recoge en la parte de arriba, en el lado izquierdo, un texto que informa de “Tempo negro. Temperatura sufocante. O ar está irrespirável. O pais está sendo varrido por fortes ventos. [temp.] Máx. 38° em Brasília; Mín. 5 nas Laranjeiras [en Río de Janeiro]”, utilizando los datos de meteorología para transmitir un estado de ánimo que iba más allá de lo atmosférico en una referencia clara a la situación política del país. Y en la parte superior derecha de esta portada se puede leer en portugués “ontem foi o Dia dos Cegos”²⁴².

Las portadas del *Jornal do Brasil* acabaron siendo el símbolo de la dictadura para toda una generación posterior. Evandro Teixeira fue uno de los muchos fotógrafos brillantes que el *JB* tenía en su plantilla. Se puede afirmar que ésta fue la escuela del fotoperiodismo brasileño, la cuna de grandes fotógrafos que pasarían a la historia. También es necesario señalar el papel fundamental que jugaron los directores de este periódico que supieron sortear la censura y mantener abierto un medio en que comunicar a la población una imagen distinta de la que la dictadura quería transmitir.

La portada que se reproduce en la parte inferior es un ejemplo elocuente del coraje fotográfico y editorial que representó el *Jornal do Brasil* en la dictadura de su país.

²⁴² En traducción libre: *Ayer fue el Día de los Ciegos*.



Portada del periódico *Jornal do Brasil* del año 1968, con fotografías de las luchas populares que pasarían a la historia.

En el testimonio del ex militar Claudio Guerra éste también relata la represión sufrida los principales periódico del país; el autor nos cuenta el intento de detonar una bomba en el edificio del periódico carioca *Jornal do Brasil*. La idea del atentado había sido discutida en la mesa de un restaurante (Angu do Gomes) que estaba cerca de la sede del periódico. Lo tenían planeado con detalle: la operación “implicaría a los cubanos que estaban hospedados en el Hotel Apa, en Copacabana. Los cubanos serían asesinados e involucrados en el caso para que la prensa culpase a las organizaciones de izquierdas”²⁴³.

²⁴³ GUERRA, Claudio. 2012. *Opus cit.* Pág. 159. Sin embargo en una de aquellas reuniones preparatorias para el atentado dl JB, el Doctor Ney se presentó ante el grupo procedente de Brasilia y con un recado del presidente Golbery que avisaba de que la operación había sido descubierta y exigía que se suspendiese, de lo contrario amenazada con arrestar a todos los implicados.



Portada del periódico en 1974.

A partir de 1974, el entonces presidente, el General Ernesto Geisel que gobernó hasta 1979, volvió junto a su fiel amigo Golbery e inició un lento y gradual proceso de transición democrática no sin encontrar muchas resistencias por parte de la *línea dura* de la dictadura.

Así, el mismo grupo que había instaurado la dictadura civil-militar en Brasil diez años antes, Geisel y Golbery, fue el responsable de llevar a cabo el principio de una apertura política a finales de los años setenta.

14.3 El periódico de *Folha de São Paulo*

Otro periódico importante de la época, con importancia igual o parecida a la actuación del *O Globo* y el *Jornal do Brasil*, fue el *Folha de São Paulo*.



Portada del periódico *Folha de São Paulo* con la noticia de la *Marcha de la família con Dios por la Libertad* en 1964, São Paulo.

Una portada del periódico *Folha de São Paulo* un poco antes del golpe, que llegaría once días después, ya presentaba una valorización un poco mayor que en *O Globo* de las fotografías. Ejemplo de ello es esta portada con la noticia de la manifestación conservadora ocurrida en São Paulo en favor del régimen y que respaldan el pequeño texto que acompaña, con la clara intención de legitimar su posicionamiento ideológico.



Otra vez, Claudio Guerra²⁴⁴ recoge algunos hechos relevantes en el periodo que estudiamos y analiza la relación de la prensa con el régimen. En la fotografía superior se puede observar un coche de los que se utilizaba para el reparto de periódicos que ha sido destruido, probablemente como consecuencia de un atentado. Algo que décadas más tarde se acabará reconociendo.

El hecho es que algunos coches de reparto de prensa eran utilizados por agentes de la dictadura que se camuflaban en ellos con la finalidad de controlar las calles y perseguir comunistas, puesto que nadie sospecharía de estos vehículos. Con el surgimiento de la OBAN la operación de apoyo encabezada por empresarios y banqueros para financiar la dictadura, esta relación se volvió más estrecha.

²⁴⁴ GUERRA, Claudio. 2012. *Opus cit.* Pág. 147.



Portada del periódico *Folha de São Paulo* con la noticia del encarcelamiento de los estudiantes que participaban de un congreso que tenía lugar clandestinamente en una finca del estado de Minas Gerais. El congreso fue organizado por la UNE (Unión Nacional de Estudiantes) el día 12 de octubre de 1968. Abajo aparece la noticia de que supuestos terroristas habían matado a un militar en Estados Unidos.

El congreso de estudiantes del que habla la fotografía de prensa de más arriba fue importante porque reunió a más de mil personas entre los que se encontraban los líderes estudiantiles más combativos contra la dictadura. Según la noticia la redada policial que se llevo a cabo en el mismo, arrestó a un número importante los allí reunidos. En esta operación intervinieron además de las fuerzas de soldados, policías del DOPS. Entre los detenidos estaba Jose Dirceu, presidente de la UEE, que había estado relacionado con el intercambio de prisioneros políticos en el secuestro del embajador norteamericano Charles Burke Elbrick, en septiembre de 1969. Él y otros catorce detenidos fueron deportados a México y más tarde se trasladó a Cuba. Cuando pudo volver a Brasil ayudó a fundar el Partido de los Trabajadores en los años ochenta, llegando a ser Ministro de la Casa Civil del gobierno de Lula desde enero de 2003 hasta junio de 2005.



Portada del periódico *Folha de São Paulo* con la noticia del atentado malogrado de los militares para dificultar la transición hacia la democracia, en abril de 1981 en Río de Janeiro.

14.4 El periódico disidente *Última Hora*

El periódico *Última Hora* fue fundado por Samuel Wainer en 1953 y, durante el Golpe militar y la posterior dictadura, fue el único gran periódico que defendió claramente a João Goulart y la democracia, lo que llevó a su cierre en el año 1972.

Desde el principio su inclinación política de forma clara, primero apoyando al populista Getulio Vargas y luego a Goulart. Además, fue uno de los primeros objetivos de los militares sublevados junto a la Unión Nacional de Estudiantes.

En sus editoriales, el periódico defendía insistentemente a los trabajadores, la democracia y la

soberanía nacional. El *Última Hora* era un entusiasta de las reformas de base propuestas por Goulart e intentaba, a través noticias y reportajes especiales, publicitar las principales reformas que pretendía implementar el gobierno. Una de las principales era la Reforma Agraria que, según una pesquisa realizada por el IBOPE en 1964, contaba con un 74% de apoyo, aunque esta investigación no fue publicada en ningún medio por motivos más que evidentes.

En esta primera portada, observamos claramente la utilización del lenguaje fotográfico por parte del periódico que se sirve de una imagen aérea del mitin del 13 de marzo ocurrido en Río de Janeiro en el que Goulart presentó sus propuestas de reformas. Con esta portada, el *Última Hora* enaltecía al entonces presidente y mostraba el apoyo de una parte considerable de la población. En la parte superior de esta portada podemos leer: “Fue el mayor mitin de la historia de Brasil”. Y en lugar destacado se puede leer: “El pueblo con Jango (apodo de João Goulart) comienza la reforma”. En la parte inferior, en la página dos, hace una mención al reportaje especial sobre la expropiación de tierras defendida por la Reforma Agraria.



Portada del periódico con la noticia del mitin de João Goulart del día 13 de marzo de 1964.

El coraje editorial de este periódico es el principal punto de inflexión en la prensa brasileña de este periodo. Por otro lado, junto al *Jornal do Brasil*, el *Última Hora* recurre al método de dar prioridad a la imagen sobre el texto. Las imágenes escogidas son tan elocuentes que apenas necesitan explicación, de este modo se eludía una posible censura y el mensaje llegaba de forma más directa y contundente al espectador.



Portada del *Última Hora* sobre los conflictos entre estudiantes y policías en la Universidad Federal de Río de Janeiro.



Otra portada valiente del periódico *Última Hora* con imágenes de la gran manifestación que reunió cien mil personas en Río de Janeiro en 1968.

A partir de estas portadas, observamos el importante papel desarrollados por las fotografías utilizadas por este periódico como lenguaje y retrato de un mismo país, pero que a partir del confronto que hemos intentado presentar en este apartado, se perciben distinto. Es decir, a partir de algunas portadas de distintos periódicos, observamos las distintas líneas editoriales existentes en la imprenta y la manera con que actuaban a la hora de informar y conformar la realidad visible.



Portada del periódico con la noticia de la implementación del AI-5 en 1968.

Esta portada del *Última Hora*, con la noticia de la instauración del Ato Institucional nº5, es muy significativa, si la comparamos con las que hemos visto publicadas por el *O Globo* y el *Jornal do Brasil*. Este periódico reproduce la noticia del Ato y su objetivo claro: mantener la revolución. En las fotografías publicadas aparecen desde la violencia contra manifestantes hasta la imagen de Pelé, vice campeón con la selección brasileña en aquel año.

14.5 Auto-reflexión sobre la participación del *O Globo* y *Folha de São Paulo* en la dictadura brasileña

En el año 1984, al final de la dictadura militar brasileña, algunos periódicos comenzaron a mostrarse críticos con el régimen que se veía ya próximo a su fin, intentando de este modo distanciarse del mismo y evitar aparecer como cómplices cara a una futura democracia.

Pasados más de cuarenta años del Golpe de 1964, al día 19 de febrero de 2011, el periódico *Folha de São Paulo* que, en sus comienzos, a principios de los años 1920, se componía de tres periódicos *Folha da Manhã*, *Folha da Tarde* y *Folha da Noite*, realizó un homenaje para celebrar sus 90 años. En el apartado 4 del reportaje *90 anos em 9 atos* (noventa años en nueve actos), el periódico cuenta su relación con el gobierno del período de la dictadura. En una revista que venía junto con el periódico, sobre la historia del mismo, admiten que estaban a favor de la dictadura, o lo que es lo mismo, que apoyaban materialmente e ideológicamente al régimen. Quizás por el peso de la conciencia o por un intento de pasar página de su pasado pro dictadura militar, reconoce su línea editorial de entonces: “El periódico la Folha apoyó el golpe militar de 1964, como prácticamente toda la gran prensa brasileña. No ha participado de la conspiración contra el presidente Joao Goulart, como hizo el Estado [otro periódico de São Paulo], pero apoyó editorialmente la dictadura, limitándose a vehicular críticas raras y puntuales (...) según relatos después divulgados por militares presos en aquella época, furgonetas de entrega del periódico fueron utilizadas por agentes de represión, para acompañar, disfrazados, el movimiento de guerrilleros”.²⁴⁵

²⁴⁵ <http://acervo.folha.com.br/fsp/2011/02/19/556/> y <http://www1.folha.uol.com.br/folha90anos/877777-os-90-anos-da-folha-em-9-atos.shtml>

15. La Fotografía y los fotógrafos en la dictadura

Ya hemos analizado anteriormente el nacimiento y el desarrollo de la fotografía brasileña a finales del siglo XIX y la primera mitad del XX, ahora nos centraremos en su papel en el proceso dictatorial en Brasil. Un poco más adelante, comentaremos la participación del fotógrafo brasileño Evandro Teixeira en la dictadura y lo que representaron sus fotografías para la construcción de una memoria social colectiva de la época.

El escenario fotográfico brasileño entre los años sesenta y setenta, se desarrolla sobre todo en las revistas y periódicos. Revistas como *O Cruzeiro* y *Manchete*, desde antes del golpe, empezaron a dar más importancia al fotoperiodismo. El periódico *Última Hora* fue uno de los primeros en destacar las fotografías y en contratar grandes fotógrafos, como Walter Firmo y Orlando Brito. Ya en los años del régimen, el fotoperiodismo tuvo un ascenso muy grande, además de un valor documental cada vez más relevante.

En el periodo de la dictadura brasileña había por lo menos dos grupos de profesionales de la fotografía: los que trabajaban bajo contrato con los grandes medios de comunicación, en periódicos y revistas, y los que ya habían pasado por eso y se decidieron por formar un grupo de fotógrafos amigos y abrir una agencia de fotógrafos.

15.1 Las agencias fotográficas: una mirada autónoma

Las agencias de fotógrafos están directamente relacionadas con la historia del fotoperiodismo. La fotografía aparece en los periódicos a partir de 1904 con la publicación de una foto en el periódico inglés *Daily Mirror*, pero la idea de *fotorreportaje* tardaría casi treinta años en estar plenamente asimilada por los periódicos (a partir de 1930). Coincidimos con la historiadora brasileña Ana Mauad²⁴⁶ al afirmar que Eric Solomon fue el primero en asociar la idea del fotógrafo a la de un testigo ocular que captura la realidad sin ser notado. Solomon también fue responsable de la apertura de la primera agencia de fotógrafos en 1930, la Dephot, con la intención de buscar el reconocimiento de la autoría de las fotografías y garantizar los derechos

²⁴⁶ MAUAD, Ana Maria. 2008. *Opus cit.* Pág. 177.

de los fotógrafos por la imagen producida. Estuvieron asociados a Solomon en su agencia nombres como Felix H. Man, André Kertész y Brassai.

Con la ascensión del nazismo, muchos fotógrafos dejaron Alemania. El propio Solomon fue asesinado por los nazis en Auschwitz. Algunos de los que lograron escapar, entre ellos el húngaro Andrei Friedmann, al que se le conocía con el pseudónimo de Robert Capa, se fueron a Francia, donde en el año 1947 crearon la principal agencia de fotógrafos del siglo XX: la agencia Magnum.

El aumento constante de la búsqueda de imágenes lleva a la multiplicación de las agencias de fotógrafos de prensa por todo el mundo, estableciendo vínculos con fotógrafos contratados o colaboradores independientes. En general, las agencias se quedaban con la mayor parte del lucro sacado con las ventas de las fotografías, además, los fotógrafos, que asumían todos los riesgos a la hora de capturar la imagen, no tenía el control de la venta de sus fotos. Por estas razones, entre otras, en el año 1947 nació *Magnum Photos*, a partir de la iniciativa de los fotógrafos David “Chim” Saymour, Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger, Willian y Rita Vandivert y Maria Eisner. Dos años después se sumaron al grupo: Werner Bishop, Ernst Haas y Gisèle Freund. Entre los años 1951 y 1959, la agencia gana la colaboración de fotógrafos como Eve Arnold, Erich Hartmann, Erich Lessing, Denis Stock y Cornell Capa, entre otros. Para este grupo de fotógrafos, lo importante no era sólo el hecho de ganar dinero con las imágenes, sino que la idea era exprimir, a través de la fotografía, sus propios sentimientos e ideas sobre una época. Abominaban los fotomontajes y valoraban *el flagrante y el efecto de realidad* que suscitaban sus imágenes, caracterizando y diferenciando su estilo fotográfico con una mirada más humanista y social del fotoperiodismo.

A luta pelo direito autoral e pela autonomia de criação foram elementos fundamentais para definir o padrão de visualidade criado pela agência *Magnum*. A morte do miliciano espanhol, de Robert Capa, ou ainda, a mulher segurando uma flor na Marcha pela Paz, contra a guerra do Vietnã, em 1967, de Marc Riboud, são exemplos clássicos de como as fotografias da *Magnum* projetam os acontecimentos no tempo, compondo um imaginário para a história do século XX²⁴⁷.

247 MAUAD. Ana. 2008. *Opus cit.* Pág. 181. En traducción libre: la lucha por el derecho autoral y por la autonomía de creación fueron los elementos fundamentales para definir el modelo de visualidad creado por la agencia Magnum. La muerte del miliciano español, de Robert Capa, o aún, la mujer sujetando una flor en la Marcha por la Paz, contra la guerra de Vietnam, en 1967, de Marc Riboud, son ejemplos clásicos de cómo las fotografías de Magnum proyectan los acontecimientos en el tiempo, componiendo un imaginario para la historia del siglo XX.

El modelo de cooperación y cambio de ideas entre los propios fotógrafos (socios) de la agencia fue el ejemplo a ser seguido en todo el mundo a partir de la segunda mitad del siglo XX. Con un archivo de más de un millón de imágenes, la agencia Magnum es detentora de imágenes emblemáticas que constituyen la estampa de los últimos sesenta años de la historia de la humanidad.

De alguna manera, en el tiempo mezquino de la guerra fría, fueron los reporteros, y muy señaladamente los de *Magnum*, algunos de los raros seres realmente libres, camaradas de todos los perseguidos de la Tierra, apátridas de las patrias oscuras de generales, banqueros, obispos y burócratas. (...) Como casi todas las empresas, también la *Magnum* fue el resultado de un sueño, largamente acariciado por Robert Capa, que llevó a soñar un mundo en el que los fotógrafos no serían desposeídos de sus derechos, en el que la voracidad financiera de las empresas nos les arrebataría la propiedad de sus imágenes y en el que tendrían algo que decir a la hora de editarlas. Pero, pese a su irresistible capacidad de seducción, nadie parecía tomarse en serio a aquel reportero desmesurado y genial, que les hablaba de una sociedad en la que ellos serían los propietarios, a partes iguales, una cooperativa que les permitía decir sus propios temas y pugnaría por garantizar su libertad.²⁴⁸

La experiencia de una agencia de fotógrafos como la de *Magnum* fue un estímulo para que tantas otras agencias surgiesen por todas las partes del mundo.

Así, en los años sesenta en Brasil fueron creadas las primeras agencias de fotógrafos, representando una ruptura con el modelo de fotoperiodismo hasta entonces establecido y perpetuado. Las agencias fotográficas fueron responsables del reconocimiento y del respeto al profesional de la fotografía (como hemos visto un poco antes). El fotógrafo que vendía sus imágenes a los periódicos, tenía una planilla con los valores de las fotografías y quien quisiera la fotografía tenía que pagar el valor establecido. Las principales agencias de fotógrafos brasileñas, en distintas épocas fueron la *Fotocontexto*, la *Agencia F4 de Fotografía*, la agencia *Ágil* en el fotoperiodismo y la *Casa da Foto*. Éstas fueron las que tuvieron mayor difusión desde finales de los años sesenta hasta los años ochenta en territorio brasileño.

La agencia *Fotocontexto* fue creada en 1969 de la mano de cuatro fotógrafos, entre ellos Assis Hoffmann. La idea con la que nació era viabilizar una agencia a que pudiera vender su producción autónomicamente. Creyeron que de esta manera abrirían una buena opción para la divulgación del trabajo de estos fotógrafos pero también para el mercado, haciendo que el fotógrafo aprendiera a comercializar su producción. De este modo, las agencias se expandirían por todo el territorio nacional. En algunos momentos, la *Fotocontexto* cubrió los principales

²⁴⁸ LÓPEZ MONDEJAR, Publio. *Magnum: el espejo del tiempo*, Barcelona, Lunwerk, 2008. Pág. 8.

eventos periodísticos en Uruguay, Argentina y Chile. Participaron en esta agencia fotógrafos como Ricardo Chaves, Olivio Lamas, Silvio Ferreira o Antonio Vargas entre otros. En el año 1983, la agencia distribuyó su campo de trabajo de la siguiente manera: cincuenta por ciento volcado en la publicidad, treinta en la parte de fotoperiodismo y otro veinte por ciento en la área audiovisual, haciendo un banco de imágenes y fotos industriales.

Diez años después, en 1979, la *Agencia F4* daba sus primeros pasos en São Paulo. Los fundadores fueron Nair Benedicto, Juca Martins, Ricardo Malta y Delfim Martins. Su objetivo era luchar por los derechos de autor para los fotógrafos y por un mayor espacio y reconocimiento de la profesión. Nair Benedicto destaca la importancia de la agencia en la lucha para conseguir mejoras en la profesión, pero también para que a través de la valorización de las fotografías, los fotógrafos pudiesen responsabilizarse de las imágenes publicadas en los periódicos y/o en revistas. Lo que pasaba antes de la creación de esta agencia y de este formato de agrupación fotográfica era que las agencias de fotógrafos de los principales periódicos y empresas, utilizaban a los fotógrafos como unos *produtores de imagens*, sin derecho a los valores justos por las fotos y tampoco al reconocimiento de la autoría. Las fotografías eran de las agencias (Agencia JB, Agencia O Globo, Visão Press, Agencia Folha, Agencia Estado, etc.) que las comercializaban libremente.

La agencia *Ágil Fotojornalismo* tuvo su comienzo en 1974, a partir de charlas entre Milton Guran, Domingos Mascarenhas, Tónico Mercador y Chico Neiva en las que discutían la producción fotográfica brasileña. Sin embargo, sólo fue creada de manera definitiva como agencia en 1980. En este debate sobre la relación entre quien produce las imágenes y quien las distribuye a gran escala, como los periódicos o revistas, Guran destaca también la importancia de otra agencia, la *Central*, importancia destacada por el hecho de que estaba especializada en el fotoperiodismo, aunque no tuvo mucho éxito y luego cerró sus puertas.

A *Ágil* se criou e se instalou com o propósito de ser um instrumento eficaz para o fotógrafo, um instrumento de organização da profissão que nos permitisse documentar a realidade segundo uma temática mais ampla, que não a da pauta. Por trás da agência de fotógrafos há toda uma discussão de trabalho, e ela é feita para pertencer ao fotógrafo. Por outro lado há toda essa briga para organizar o mercado consumidor, cujos detentores, não sabem as leis e quando aprendem a lei não querem obedecer, não sabem utilizar os serviços da agência.²⁴⁹

Milton Guran señala también la importancia de la agencia como una producción de memoria

249 GURAN, Milton y otros. *Sobre Fotografia*, Rio de Janeiro, Funarte, 1983. Pág. 152.

independiente, al margen del gran mercado fotoperiodista de las grandes agencias de periódicos nacionales y extranjeras que actuaban en territorio nacional. Además, la agencia *Ágil*, a través de una llamada telefónica, tenía un fotógrafo disponible en cualquier hora y lugar, con un equipo fotográfico eficaz y profesional.

Otra agencia, la *Casa da Foto Agencia*, nació a partir de un proyecto personal de Zeka Araújo presentado junto a FUNARTE (Fundación Nacional de Arte) en agosto de 1979. La idea de la agencia era trabajar en la producción cultural con la intención de mapear, preservar y divulgar más específicamente la naturaleza, la arquitectura, las fiestas y los deportes. La *Casa da Foto* fue patrocinada por cuatro fotógrafos de publicidad: Luiz Garrido, Paulo Pinho, Ricardo Vick y Levindo Carneiro.

Las agencias de fotógrafos fueron el camino para que los fotógrafos pudiesen organizarse para buscar una mayor valorización de la imagen fotográfica y de la profesión de fotógrafo. Además, trabajando en paralelo con otras agencias mayores, contribuyeron a la memoria del periodo en el que trabajaron.

16. La Transición hacia la democracia se estaba poniendo en marcha

El régimen cayó en sus propias trampas. Existía una situación de bipartidismo, creada por el propio gobierno, que contaba con la presencia del partido ARENA²⁵⁰ y el MDB²⁵¹. En el año 1974 hubo elecciones para el Senado y el partido del gobierno, el ARENA, salió derrotado. Seguía con la mayoría de senadores y de los diputados pero ahora el MDB tenía el poder de vetar algunas propuestas del gobierno. Además de la derrota en las urnas, de acuerdo con Elio Gaspari, las cabezas de Geisel y Golbery tenían precio.

250 *Aliança Renovadora Nacional (ARENA)*. En traducción libre: El partido fue creado en 1965 para sostener políticamente al régimen.

251 *Movimento Democrático Brasileiro (MDB)*. El partido fue creado en 1966 y era el de la oposición al régimen.

En este mismo año tuvo lugar una huelga de los trabajadores metalúrgicos en los alrededores de São Paulo. El presidente del sindicato, que organizó la huelga de 3 mil trabajadores, era un tal Luiz Inácio Lula da Silva. Al año siguiente entraba el general João Baptista Figueiredo en la presidencia con el apoyo de Geisel. Figueiredo había sido elegido para ser el último presidente de la dictadura. En el mismo año de 1979 acaba el sistema de apenas dos partidos (ARENA y MDB) y es aprobada la ley de amnistía, el día 28 de agosto de 1979, para los crímenes políticos desde 1961 hasta el año 1979.

La Transición política hacía la democracia en Brasil se estaba poniendo en marcha de manos de los mismos actores que habían instaurado la dictadura, los generales Ernesto Geisel y Golbery do Couto e Silva.

17. La otra cara del mismo país; Los movimientos culturales en la dictadura: el *cinema novo* y el *Tropicalismo* musical

En el contexto histórico/cultural a partir de los años 1960, el escenario cinematográfico brasileño tuvo un gran cambio influenciado por una nueva forma de hacer cine, propuesta por Bergman, Rossellini, Eisenstein, por la *nouvelle vague* francesa y por el *neorealismo* italiano. Los filmes de Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Alex Viany, Walter da Silveira, Ruy Guerra, Paulo Cesar Saraceni y otros cineastas, contribuyeron de forma radical a cambiar el modo de hacer cine, contrastando con el que se hacía hasta entonces en Brasil. Esto se reflejó también en la manera de enseñar y presentar otra mirada de la sociedad hacia el exterior.

En la primera mitad del siglo XX (y hasta un tiempo después), el cine brasileño podría resumirse en la industria de tres estudios cinematográficos: el de Vera Cruz en Sao Paulo, Cinédia y Atlántida en Río de Janeiro, que juntos produjeron más de un centenar de películas, aunque en su mayor parte del género conocido como *chanchada* que es un estilo que prioriza el humor ingenuo, burlesco y con características y temas populares, pero muchas veces con fuerte connotación sexual. La propuesta del movimiento *cinema novo* vino justamente a

combatir a las industrias cinematográficas produciendo películas independientes y, muchas veces, con poquísimos recursos económicos y técnicos.

En este contexto, el cineasta brasileño Glauber Rocha fue uno de los principales exponentes de este movimiento. A través de la crítica social y política se fue insertando paulatinamente en estos nuevos cambios combatiendo las, hasta entonces, grandes industrias cinematográficas brasileñas. Este cambio de perspectiva en el cine vino, además de las ya mencionadas influencias del *neorealismo* italiano y de la *nouvelle vague* francesa, desde el cine ruso y el alemán. La técnica también cambió una vez que las producciones fueron muchas veces independientes y con bajísimos recursos. Glauber tuvo mucha influencia de Eisenstein y de Bertolt Brecht, y siguió dialogando con esas influencias constantemente en sus películas. Nos detendremos un poco en esta figura tan importante para el cine brasileño.

Glauber Rocha, con una nueva estética y una nueva manera de hacer películas, en las que enseñaba un Brasil que la dictadura no quería que nadie viera, es un buen ejemplo de esta ruptura estética. Su película *Dios y el diablo en la tierra del Sol*, de 1964, ganó el festival de Cannes de aquel año. Glauber Rocha fue uno de los más representativos cineastas del movimiento, ya iniciado a principios de los años cincuenta, conocido como *cinema novo*, que tuvo influencias del neorrealismo italiano y de la *nouvelle vague* francesa. El objetivo de estos cineastas, sobre todo de Río de Janeiro y de Bahía, era la ruptura con el cine que se estaba haciendo entonces. La idea era hacer un cine barato, simplemente *con una cámara en la mano y una idea en la cabeza*. Las películas iban a estar volcadas en la realidad brasileña, con un lenguaje adecuado a la situación social de la época. El cine asume el papel de herramienta para la denuncia social. Cineastas como los del *cinema novo* fueron responsables de la gran transformación del cine brasileño a partir de la segunda mitad del siglo XX. Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Cacá Diegues, Roberto Santos y Joaquim Pedro de Andrade, fueron algunos de los cineastas responsables de este cambio.

No fue casual que la primera película de Glauber Rocha tuviera como escenario un pequeño pueblo de Bahía, ya que fue en este Estado del nordeste brasileño dónde él nació en 1939, en la pequeña ciudad de Vitoria da Conquista. Además también fue donde este movimiento de renovación cinematográfica comenzó. Rocha fue educado conforme a la religión de su madre, que era protestante, miembro de la Iglesia Presbiteriana, pero después, para casarse, fue bautizado en el catolicismo. Con ocho años de edad, Rocha y su familia, se fueron a vivir a

Salvador de Bahía. En Salvador ingresó en la Facultad de Derecho, pero después de poco tiempo lo dejó para intentar la carrera de periodista, que dejó también sin terminar. La película *Barravento*²⁵² es considerada el estreno de Glauber Rocha en la dirección y en el guión de un *longa metraje*. En este filme, Rocha utiliza mucho más la información visual y sonora que la propiamente textual o los diálogos sobre lo que pasa en escena. El valor que Rocha da a la imagen amplía el campo receptor de su película a nivel internacional. Aunque hay que señalar que *Barravento* fue más una experiencia cinematográfica de Glauber que propiamente su película.

Además de la importancia para el cine de la época, Glauber Rocha tuvo también una participación importante en los debates políticos y culturales de la dictadura. En su periodo de migraciones por el mundo, Glauber fue dejando su marca en la República del Congo, España, Cuba e Italia, por donde filmó y escribió, haciendo contactos y críticas políticas, con la intención de combatir el neocolonialismo y la hegemonía cultural de los países centrales del capitalismo, utilizando el cine *de autor* como una herramienta política de contestación social.

De acuerdo con Jean-Claude Bernardet en un comentario en *la Revista Brasiliense*, la película *Barravento*, como filme experimental, tiene una importancia fundamental en la cinematografía brasileña, aunque resalta que el valor de esta película no está en la experimentación cinematográfica sino en la experimentación social propuesta por ésta.

Otro hecho importante que el *cinema novo* se propuso representar fue la búsqueda (y los hallazgos) de una identidad nacional. Desde 1922, cuando hubo en Sao Paulo un movimiento de artistas de diversas áreas de la cultura, como la literatura, la música y la pintura, intentaron responder a la cuestión de ¿quiénes eran los brasileños? ¿qué significa el *ser* brasileño? Algunas de estas respuestas fueron puestas en escena en lo que quedó conocido como la *Semana de Arte Moderna de 1922* donde artistas como la pintora Anita Malfatti, los poetas Mario de Andrade y Oswald de Andrade, el también poeta Manuel Bandeira y otros exponentes del modernismo brasileño participaron en el intento de “organizar” la multiplicidad cultural

252 La película *Barravento* de Glauber Rocha y Luiz Paulino dos Santos fue exhibida también en el Festival de Venezia de 2003, atrayendo más de mil personas a la sección, que encerró la semana de la crítica del festival. Al final de la exhibición, fue aplaudido por los presentes. La película fue producida en 1961, y Glauber Rocha murió en 1981, o sea, cuarenta años después de su estreno. Que la película de Rocha sea todavía admirada y respetada en todo el mundo demuestra la importancia de este cineasta no sólo en el escenario nacional, sino en el global.

existente en Brasil. Este movimiento cultural tuvo claras influencias del modernismo europeo, con muchos artistas brasileños de una cierta clase media de la ciudad de Sao Paulo que buscaban adaptar la modernidad artística europea en la sociedad conservadora y en pleno desarrollo económico de la primera mitad del siglo XX. Este movimiento representó la ruptura cultural brasileña. Hay que señalar que el año 1922 fue elegido por tratarse de la celebración del primer centenario de la independencia de Brasil frente a Portugal, una fecha clave para el país. Este movimiento representó el primer paso hacia la ruptura con el colonialismo cultural, buscando una identidad artística propia brasileña. En el cine, con el *cinema novo*, cuatro décadas después, esta ruptura daría su segundo gran paso.

El *cinema novo* fue responsable de presentar una nueva propuesta de perspectiva visual de esta sociedad. Esta propuesta era enseñar un Brasil lleno de contrastes y contradicciones, y aunque la censura intentara reprimirlo la producción siguió imparable. Se hizo inevitable el éxodo de artistas e intelectuales asociados a ideologías socialistas o de izquierdas y, en 1971, Glauber Rocha tuvo que salir del país hacia el exilio en Cuba, dónde siguió realizando su trabajo de denuncia y crítica social.

En su libro *Revisão crítica do Cinema brasileiro*, publicado en 1963, Glauber Rocha destaca el cambio de perspectiva que supuso para el cine brasileño en relación a la manera de hacer y también de ver la realidad. Para Rocha “o avanço representado pela consciência de um realista como Graciliano Ramos [un escritor brasileño] fez com que, somente agora, através de Paulo César Saraceni (*Porto de Caixas*) e Nelson Pereira dos Santos (*Vidas Secas*) o *realismo crítico* começasse a definir um estilo do cinema brasileiro. Mas o elo inicial está em Humberto Mauro”²⁵³. Este cineasta, considerado por Rocha como el “hilo inicial”, Humberto Mauro, hizo una película, *Ganga bruta* de 1933, que para Glauber fue la semilla del *cinema novo*.

En su libro siguiente, *Revolução do Cinema Novo*, Glauber Rocha señala los principales puntos de reflexión de este movimiento artístico y también inserta dicho movimiento brasileño en el contexto internacional de América Latina, con diversas producciones de un cine *verdad*. El concepto y la idea del *cinema novo* no eran novedosos en el mundo. Sin embargo, en los

253 ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*, São Paulo, Cosac & Naify, 2003, pág. 47. Traducción libre: “el avance representado por la conciencia de un realista como Graciliano Ramos hizo que, sólo ahora, a través de Paulo Cesar Saraceni (con la película *Porto das caixas*) y Nelson Pereira dos Santos (con la película *Vidas Secas*) o el realismo crítico, se comenzase a definir un estilo de cine brasileño. Pero el hilo inicial está en Humberto Mauro.”

países latinoamericanos se comenzó a utilizar la *estética del hambre* y, con ello, intentaron romper con el colonialismo cultural en el que vivían. Así, en la *V Ressegna del Cinema Latino Americano* celebrado en Genova, Italia, en el año 1965, Glauber Rocha destacó la nueva estética presentada por el otro lado del Atlántico, enseñando al mundo que también sabían hacer cine y que utilizaban su miseria como una manera de romper con los patrones estéticos del periodo. La *estética da fome*, o estética del hambre, fue el mecanismo utilizado para retratar una realidad desconocida por los europeos y en otras partes del mundo, y este desconocimiento se vivió como algo *exótico* y novedoso, como de hecho lo era (para los europeos).

Para Glauber Rocha, el hecho de que las películas latinoamericanas tuviesen éxito en el continente europeo se explicaba por el hecho de que, para este observador, los procesos de creación artística del mundo subdesarrollado sólo le interesaban en la medida en que satisfacían su nostalgia del primitivismo; y este primitivismo se presenta híbrido, con imágenes y representaciones distorsionadas y disfrazado bajo tardías herencias del mundo civilizado, mal comprendidas porque fueron impuestas por el condicionante colonialista²⁵⁴. Es decir, a partir de una perspectiva de colonizador frente al colonizado.

17.1 *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol* y el cine como representación social

Dios y el diablo en la tierra del sol fue la tarjeta de visita de un país subdesarrollado que buscaba su propia identidad, y la encontraron a través de los ojos extranjeros. Glauber era la cara de Brasil, pues así como el país, era un hombre multicultural. Viajado, exilado en Cuba, figura fácil en los principales festivales de cine en toda Europa, África, rodó el mundo intentado entender las diferencias de las sociedades y del *ser* humano.

Glauber Rocha tenía veinticinco años cuando rodó *Dios y el diablo en la tierra del sol*. El golpe militar había ocurrido en abril de 1964 y la película se estrenó tres meses después, el 10 de julio. Ésta era la segunda película de Rocha, que tuvo su producción cinematográfica

254 ROCHA, Glauber. *A revolução do Cinema Novo*, São Paulo, Editora Cosacnaify, 2004. Pág.63.

durante el periodo dictatorial, y por ello hubo de lidiar con todas las dificultades de producción que supone esta sociedad, lo que siempre es un desafío. Aunque la fecha de estreno oficial fue en julio, de acuerdo con José Carlos Avelar, la película fue proyectada para críticos y periodistas en Río de Janeiro, por primera vez, algunos días antes, el 13 de marzo, el mismo día en que hubo un gran encuentro del entonces presidente João Goulart con trabajadores y sectores sindicales en la Central de Brasil (de la que hemos hablado antes). Por lo tanto, hubo un primer contacto con el “público” antes de la dictadura oficialmente instaurada.

La película fue inicialmente presentada en tres cines de Río de Janeiro: el Caruso, Ópera y Bruni-Flamengo, y desde el inicio no fue bien recibida por la crítica, acostumbrada a los modelos americanos de hacer películas. Tampoco lo fue por la sociedad civil, que en un primer momento no la comprendió y no se vieron representados en la película, pues ésta relata la historia de pobres y excluidos, y esos no iban al cine porque no tenían acceso. Esto muestra que la sociedad brasileña que veía las películas de Glauber no era la misma sociedad que él reflejaba en su película.

En una entrevista realizada en febrero de 2010 por Luiz Zanin a Jean-Claude Bernardet, uno de los más lúcidos pensadores del cine brasileño, publicada en el periódico brasileño *Estadão*²⁵⁵, Zanin intenta comprender un poco la relación del *cinema novo* con el público nacional. La pregunta fue si el *cinema novo* logró tener alguna comunicación con el público. Bernardet le contestó que recordaba haber ido al Cine Metro a ver *Porto das Caixas*, de Paulo Cesar Saraceni, y había sólo tres personas más en la platea. Según él, películas como *Terra em Transe*, *Dios y el diablo en la tierra del sol* (los dos de Glauber Rocha) y *Vidas secas* (de Nelson Pereira dos Santos) establecieron contacto sólo con el público intelectualizado, aunque concluye que las películas del *cinema novo* siguen presentes en la sociedad brasileña porque tienen vida social. Bernardet también resalta la gran importancia temática, de lenguaje y de innovación.

Si en territorio nacional el público del *cinema novo* y de las películas de Glauber era escaso y, en muchos casos, incapaz de asimilarla muy bien en su momento, en el exterior el año 1964 fue muy importante para dar visibilidad al cine nacional. Tres películas participaron en el Festival de Cannes de aquel año y recibieron buenas críticas. *Vidas secas* de Nelson Pereira

255 <http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/luzes-camera-reflexao-entrevista-com-jea/>

dos Santos fue galardonada con dos premios y, aunque *Dios y el diablo en la tierra del sol* no fue premiada, fue reconocida y transformada por la intelectualidad europea en la imagen del joven cine moderno, convirtiéndose en un icono. Por su parte, la película *Os fuzis* de Ruy Guerra ganó el Oso de Plata en el festival de Berlín también en este mismo año. Estas tres películas representan los pilares del movimiento del *cinema novo*.

La película *Dios y el Diablo en la tierra del Sol* se presenta como una propuesta para criticar el olvido y el abandono en los que vivía gran parte de la sociedad brasileña. Las dos primeras imágenes que aparecen en primer plano son dos cadáveres de caballo u otro animal grande ya en estado de descomposición. Con eso, desde el principio, Glauber deja claro que ésta no es una película estéticamente bella o un entretenimiento visual simplemente; ésta es una película para incomodar al espectador. La cámara se mueve a propósito para que la imagen sea lo más real posible y para también, de esta manera, exigir una postura de extrema atención del espectador. La historia de los personajes principales de *Dios y el diablo*, Manuel y Rosa, es entonada como si fuera una canción folklórica, intemporal. La banda sonora de la película es de Villa-Lobos, un icono del movimiento modernista de 1922 del que hablamos anteriormente, dejando en evidencia una vez más las influencias de Glauber Rocha.

La cámara de este cineasta llega muy cerca de las escenas, con imágenes en detalle de la cara de dolor y de esfuerzo de los personajes para dejar claro el sufrimiento que están pasando. Esta técnica era un planteamiento del *cinema novo*: las películas deberían tener muchas escenas filmadas en primer plano, cerrado y bien focalizado, y otras en plano general abierto, valorando la presencia y la relación del hombre con su entorno.

Otra característica relevante de esta película es la figura del Santo Sebastião, que puede ser vista como la representación iconográfica del Brasil de mitad del siglo, y que siguió así hasta los días actuales: el Santo es negro, cristiano, y tiene un pacto con el diablo. No hay que olvidar que la mayoría de la población de Brasil era, y siempre fue, negra y mestiza; la mayoría de la población era además, oficialmente, de religión católica; pero también tenía claras influencias de la creencias africanas consideradas por la Iglesia como “cosas del diablo”, que se mezclaron traídas por los esclavos. Además, en la película, Sebastião fue asesinado por las manos de Rosa (representante del pueblo, junto a Manuel) y en el mismo año del estreno de la película, unos meses antes, estalló el golpe militar y la posterior dictadura, que acabó con la ola utópica que se vivió en el campo cultural y artístico desde la mitad del siglo XX en

Brasil. En su muerte, Glauber Rocha consigue una imagen representativa en la que el Santo negro cae muerto, como todos los demás y la gente común, al pie de la cruz, asesinado “por el pueblo”.

También hay que señalar la dualidad vivida por Manuel en la película pasando, constantemente, por la relación del *bien* y el *mal*. Además, otra dualidad presentada por Glauber es que, en todo momento, el Santo Sebastião profetizaba que el *sertão* iba a transformarse en mar y el mar iba a quedarse seco como el *sertão*, o dicho con otras palabras, se iba a producir una inversión de la situación presente en algún momento del futuro. Esta idea de la inversión entre el mar y el *sertão* era compartida por los personajes de Corisco (diablo) y el Santo Sebastião (dios). Sebastião decía ser Dios y quería cambiar las armas de los hombres por crucifijos; Corisco decía que el hombre sólo tenía validez cuando coge a las armas para cambiar su destino. Tenemos aquí otra dualidad y paradoja presentada por Rocha en esta película, el *bien* y el *mal*, o lo que es lo mismo, *dios* y el *diablo*, comparten de la misma esperanza: la de que un día el mar se convierta en el *sertão* y el *sertão* se convierta en el mar. El tema central de esta película, desde mi punto de vista, es la problemática que gira en torno a la fe y la esperanza, es decir, en descubrir la fe ¿en qué? y la esperanza ¿de qué?

Por otra parte en lo que se refiere a la relación de esta película con la censura utilizaremos las fichas de los departamentos responsables. En este sentido, el trabajo desarrollado por Leonor Souza Pinto, *O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil: 1964-1988*²⁵⁶, disponible en Internet²⁵⁷, es muy importante a la hora de estudiar estos datos. Por otro lado, cuenta con un archivo muy variado acerca de la relación del cine con la censura en la dictadura.

En una de estas fichas y documentos de la censura podemos analizar lo que dice el censor Manoel Felipe de Souza Leão, el día 2 de julio de 1964, acerca de *Dios y el diablo en la tierra del sol*:

(...) Deus e O Diabo na Terra do Sol pode ser classificado de ‘regular’, mergulhando no ról interminável das películas nacionais feitas para atrair bilheteria, levando às casas de espetáculos o público adépto de filmes do tipo “Cangaço-misticismo”. Em face da existência de algumas cenas de violência e “lesbianismo”, a película presta-se unicamente para exibição

256 http://www.memoriacinebr.com.br/Textos/O_cinema_brasileiro_face_a_censura.pdf

257 www.memoriacinebr.com.br

a público adulto, fixando-se a sua impropriedade para MENORES DE 18 ANOS, com o “Boa qualidade” e Livre para Exportação.²⁵⁸

La película *Dios y el diablo en la tierra del sol* contó con otro informe del censor José Vieira Madeira²⁵⁹ muy favorable en relación a los aspectos artísticos, revelando tener un profundo conocimiento de la obra de Rocha y también de sus influencias. En un determinado momento, llega a afirmar que como realización artística e ideológica la película es perfecta, pero como trabajo técnico el censor señala el problema de la baja calidad del sonido. Por último, éste reclama al jefe del Servicio de Censura de Diversiones Públicas, el SCDP, que en el libro *Revisão crítica do cinema brasileiro*, Glauber Rocha se refiere a los censores como “policiales ignorantes”. Escribiendo esto, el censor dejó documentada su protesta contra la evaluación de Glauber acerca de “su clase”.

En otro documento, la ficha de censura²⁶⁰ del 30 de junio de 1964, el dictamen fue hecho por partes: primero un breve análisis del tema de la película y después una crítica artística del censor; luego una apreciación técnica y por último el dictamen moral. Lo que nos llamó la atención en esta ficha fue el carácter técnico con que el censor afirma que la película podría haber sido recortada en algunas escenas, por ejemplo, en las que los personajes están por el suelo, pero para él esto no ocurre por la inexperiencia del director. Luego el censor reconoce la excelente fotografía y algunas escenas de efecto que clasifica como “magníficas”.

Podemos observar que el papel de la censura sobre la película se dio mucho más en la distribución y exhibición que en relación a recortes de escenas visando la *estandarización* moral.

Por parte de la prensa, el día seis de junio de 1964, en el periódico brasileño *O Globo*, el crítico David E. Neves analizó la película de Glauber Rocha: “Deus e o diabo é o espelho da personalidade de seu autor, vibrante, romântico, odiento, gratuito, tenro, amigo” para termina afirmando que “o maior filme brasileiro até hoje, e talvez um dos maiores da história do

258 En traducción libre: *Dios y el diablo en la tierra del sol* puede ser clasificada de “regular”, emergiendo en la lista interminable de las películas nacionales hechas para atraer taquilla, llevando a las casas de espectáculo al público adepto de las películas de “cangaço-misticismo”. Vista la existencia de algunas escenas de violencia y de “lesbianismo”, la película se prestaba únicamente para la exhibición al público adulto, fijándose en su clasificación reservada a mayores de dieciocho años, con “Buena cualidad” y “Libre para exportación”.

259 <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0070046C00601.pdf>

260 <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0070046C00201.pdf>

cinema moderno”²⁶¹. Otro periódico, *Tribuna da Imprensa*, publicado el mismo día, acercaba la película de Glauber a una propuesta política influenciada por el marxismo: “Deus e o diabo na terra do sol é a revolução aberta e lúcida, com as mais potentes armas do homem-artista”²⁶². Un poco más adelante, en la misma crítica, añade “... o resultado é um filme excepcional que muito pouca gente está vendo porque o público já cansou de tudo que se anuncia sob o rótulo de “arte popular”, “crítica social”, etc.”. Uno de los motivos para el fracaso de público de la película fue la pérdida de fuerza del movimiento del *cinema novo*, que ya estaba massificado: “*Deus e o diabo* sofre na bilheteria as conseqüências do vale-tudo “cinemanovista” (...) [es] um fenômeno que não poderia ser mais inoportuno para o cinema brasileiro”²⁶³.

Así, podemos concluir que la propuesta central del *cinema novo* era crear un cine *descolonizado*, o lo que es lo mismo, que rehusara imitar los modelos norteamericanos e intentara hacer un cine más comprometido con el contexto social, económico, cultural e histórico en el que era filmado y producido a partir de sus propias raíces culturales.

En este sentido, el *cinema novo* presentado por los cineastas brasileños fue el movimiento de ruptura definitiva con los vestigios culturales coloniales más importante. Se trataba de la segunda afirmación de una identidad verdaderamente brasileña, después de la *Semana de Arte de 1922*, en un país joven, de apenas 130 años de vida independiente. El *cinema novo* logró poner un espejo delante de la sociedad brasileña en el que ésta se veía reflejada, pero no lo asumía como real por creer que no les representaba, o por lo menos tenía dificultad en admitirlo.

El movimiento y las producciones del *cinema novo* sobrevivieron hasta finales de los años setenta, pero su legado ha pervivido en lo que respecta al intento de comprender el proceso de independencia cultural y de autoafirmación de lo que representaba ser brasileño a partir de mediados del siglo XX. Así, no se puede entender a una gran parte de la sociedad brasileña a partir de los años sesenta sin analizar las obras de Glauber Rocha.

261 <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0070046I016.pdf> En traducción libre: “*Dios y el diablo* es el espejo de la personalidad de su autor, vibrante, romántico, *odioso* (de odio), gratuito, tierno, amigo”. Y después: “la mayor película brasileña hasta hoy, y tal vez uno de los más grandes de la historia del cine moderno”.

262 Traducción libre: *Dios y el diablo en la tierra del sol* es la revolución abierta y lúcida, con las más potentes armas del hombre-artista (...) el resultado es una película excepcional que muy poca gente está yendo a ver porque el público ya está harto de todo lo que se anuncia bajo el rótulo de “arte popular”, “crítica social”, etc. (...) [el *cinema novo* es] un fenómeno que no podría ser más inapropiado para el cine brasileño”.

263 <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0070046I010.pdf>

17.2 El *Tropicalismo* musical

El movimiento de renovación cinematográfico influyó a otros movimientos de rupturas estéticas que emergerían asumiendo la continuidad de la autoafirmación cultural. El movimiento musical conocido como *Tropicalismo*, que también surgió en Bahía a finales de los años sesenta, ya con la dictadura militar, fue uno de ellos. Y así, en la década de los setenta, el escenario musical es la tercera punta del triángulo de las tres grandes rupturas estéticas del siglo XX en Brasil. Junto a la *Semana de 22* en la literatura y la pintura, el *cinema novo* para la cinematografía brasileña, finalmente tenemos el *Tropicalismo* en el campo musical. El teatro y la fotografía acompañaron estos procesos desde cerca, representando una sociedad contradictoria y multicultural. En el teatro destacamos el trabajo de José Celso Martínez Correa como su mayor representante.

De esta modo, el movimiento cultural conocido como *Tropicalismo*, que luego se ramifica y que, de una cierta manera, llegó a tener su “sello” mal utilizado, empezó después del Festival Musical de la Tv Record de 1967 y fue uno de los más importantes de la dictadura. La idea era hacer una renovación en la estética musical y artística brasileña. El movimiento mezclaba manifestaciones tradicionales de la cultura brasileña con innovaciones estéticas de la época, como corrientes artísticas de la vanguardia y de la cultura pop nacional e internacional como el *pop-art* y el rock`n roll, mezclando la *bossa nova* con el rock norteamericano, la samba, el bolero y otros ritmos. El resultado fue una estética típicamente brasileña. Sus principales artistas musicales fueron Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Os Mutantes, Gal Costa, Maria Bethânia y Jorge Ben. El *tropicalismo* fue un movimiento mucho más estético y de cambio de comportamiento, pero que se presentaba críticamente político.

En el año 1967, los festivales de música presentados en la televisión era uno de los dos canales en los que la juventud se veía muchas veces representada, junto a obras de teatro que provocaban al régimen y el cine. El III Festival de Música Popular producido por la Tv Record en el 67 fue uno de los más expresivos. En él se presentaron un joven Caetano Veloso, cantando su música *Alegría, alegría*; un también muy joven Chico Buarque de Holanda con su *Roda-viva*, que también fue presentada como obra teatral (censurada después de algunas representaciones); un delgado chico negro que venía del nordeste brasileño, así como Caetano, que se llamaba Gilberto Gil y que se presentó con un grupo de rock visualmente distinto de los patrones estéticos de la época llamado *Os Mutantes*. Este festival fue el más importante de

la dictadura brasileña, y un marco en el escenario musical y cultural de Brasil en estos años.

El *Tropicalismo* sería el tercero y último gran paso de un joven país hacia la búsqueda de su identidad cultural representativamente brasileña.

18. La fotografía brasileña en la Transición política de los años ochenta

A principios de la década de los ochenta en Brasil, el proceso de Transición hacia la democracia ya estaba en marcha, como hemos visto antes, aunque no sin resistencia por parte de los militares, como también hemos visto con el episodio del atentado de Rio-Centro en 1981. Sin embargo, también la sociedad y los movimientos sindicales fueron responsables de acelerar el proceso. Además, la huelga general de los metalúrgicos ocurrida en São Paulo en el año 1979 y liderada por el líder sindical Luiz Inacio Lula da Silva, ya demostraba el descontento de los trabajadores con su situación en aquel entonces. A partir de ahí, en el año 1980, se fundó el Partido de los Trabajadores y, años más tarde, el movimiento popular *Diretas Já* ganó fuerza con la intención de realizar elecciones directas para la presidencia de la República en 1984. Aunque al año siguiente, 1985, Tancredo Neves fue el último presidente electo de forma indirecta, éste muere antes de asumir el cargo y así, quien ocupa su lugar es José Sarney que, respetando las propuestas de Neves, culminó la elaboración de la nueva Constitución de 1988.

En esta década, el episodio más significativo para nuestro análisis fue el movimiento popular *Diretas Já* y la redacción de la nueva constitución, además de la convocatoria de las primeras elecciones directas para presidente en 1989. Este movimiento tuvo su inicio en 1983 con la esperanza de que ya las elecciones de 1985 fuesen realizadas a través del voto popular, aunque no fue así, y a través del Colegio Electoral fueron indicados para la presidencia Paulo Maluf y, el que fue vencedor, Tancredo Neves. El *Diretas Já* tuvo una masiva participación popular, que salió a las calles de las principales ciudades de Brasil el día diez de abril,

reuniendo a más de un millón de personas en Río de Janeiro y, unos días después, un millón y medio de personas en São Paulo el día 16 de abril de 1984. Contó con la participación y el apoyo de líderes sindicales como Luiz Inacio Lula da Silva (CUT), políticos como Ulysses Guimarães (líder del PMDB), Fernando Henrique Cardoso, Mario Covas, Leonel Brizola, Luis Carlos Prestes, Eduardo Suplicy, diversos artistas e intelectuales ya que muchos habían vuelto al país después de la Ley de Amnistía de 1979 como Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Fafá de Belém, además de líderes de estudiantiles (UNE) y religiosos que se sumaron a la gran mayoría de la sociedad civil a favor de una Transición más rápida y efectiva.

En este escenario político y económico conturbado inflación altísima, desempleo, deuda externa billonaria, etc., la cultura y la fotografía experimentaban una cierta libertad de expresión y de actividad y, así, grupos de teatros, artistas musicales y fotógrafos aprovecharon este resquicio de libertad. Del mismo modo que en España, lo que ocurrió en realidad fue la importación de valores y de influencias norteamericanas, así como el *american way of life*, sobre todo en la música pop y en la manera de vestirse, además de la cultura *paz y amor* (hippie) y el *punk* inglés.

Creció el interés por la fotografía publicitaria y de experimentación estética y, como en España, Brasil se desarrolló una especie de *tardopictorialismo* en su producción. En esta década fue cuando la fotografía brasileña empezó a ganar más reconocimiento y visibilidad en el exterior, sobre todo a través de participaciones en festivales, concursos y publicaciones en revistas especializadas. Además de la publicidad, la fotografía social y documental ganaba terreno, como ya hemos analizado al hablar del papel del fotoperiodismo independiente representado por las agencias de fotógrafos. A través de los trabajos de importantes fotógrafos como Walter Firmo, Sebastião Salgado, Evandro Teixeira, Milton Guran, Rogerio Reis, João Roberto Ripper, Nair Benedicto, Cristiano Mascaro o Kenji Ota, entre muchos otros, encumbraron la *fotografía de autor*, encontrando un espacio de actuación independiente entre una fotografía social crítica y documental que no dependiera de los medios tradicionales como eran los periódicos y sus revistas.

18.1 La fotografía social y el documentalismo fotográfico

En el escenario social de Brasil en la década de los ochenta eran continuas las manifestaciones políticas y las reivindicaciones sociales a lo largo de todo el país, principalmente en las grandes ciudades, aunque también en el interior del país que sufría con el abandono y el olvido por parte de los gobiernos de turno.

Entre las reformas propuestas por el entonces presidente João Goulart, destituido con el Golpe militar de 1964, como ya se ha visto, quizá la más importante era la Reforma Agraria, que sin embargo se fue aplazando hasta nuestros días. En este sentido, en 1980 fue fundado el Movimiento de los Trabajadores Sin Tierra, o simplemente el MST, a través de la coordinación de los trabajadores rurales que luchaban por las transformaciones sociales necesarias y principalmente por el derecho a la tierra. Era un movimiento social campesino, autónomo, organizado por trabajadores afectados por la expansión de los grandes latifundios y la creciente monopolización de la producción agrícola ocurrida durante los años de la dictadura. Este movimiento fue el objeto de estudio y de reflexión del segundo gran trabajo del fotógrafo Sebastião Salgado, que analizaremos en la tercera parte de esta tesis. Este trabajo se recoge en su libro *Terra*, en el que hace un recorrido por la lucha campesina en la década de los ochenta y principios de los años noventa en Brasil.

Además del creciente interés por parte de los fotógrafos en retratar los cambios sociales, también surgieron trabajos sobre la población indígena brasileña que, a su vez, sufría con la expansión de latifundios que invadían sus territorios, su hábitat natural. En esta línea el fotógrafo Milton Guran ha dedicado buena parte de su trabajo a estos grupos marginados socialmente.

En este sentido, el fotoperiodismo dio lugar a trabajos de autor en los que los fotógrafos intentaban retratar un Brasil en plena transformación, poniendo de relieve una idea que compartimos, que el proceso de Transición política hacía la democracia no era suficiente con la implantación de la nueva Constitución de 1988, ya que en realidad apenas supuso un ligero cambio en las élites del poder que seguían siendo las mismas, tanto las empresariales como las políticas que actuaban en tiempos de los militares y que ahora ansiaban volver al pasado. Además, el aparato mediático institucionalizado en la dictadura, como la influencia de las Organizaciones Globo, fue determinante para la elección del primer presidente de la “democracia”, Fernando Collor de Melo cuyo mandato finalizó con una política que acabó

con los ahorros de gran parte de población a principios de los años noventa, acarreado su procesamiento político y consecuente destitución del cargo de presidente en 1992, el primero en América Latina. En este episodio, la manipulación social impuesta por la *Rede Globo* fue la responsable de elegir a Collor en detrimento del otro candidato, Luiz Inacio Lula da Silva, en las elecciones de 1989.

De este modo, creemos que la Transición definitiva no concluyó hasta el año 2002, cuando Lula logró por fin la presidencia de la República. Así, por primera vez en la historia reciente de Brasil, gran parte de la población se vio representada por esta figura, que simbolizaba el cambio definitivo de poder.

19. La política de reconciliación nacional en ambos países y el problema de la memoria

En los últimos años en España la expresión “memoria histórica” ha pasado a ocupar un espacio muy importante en la escena mediática e historiográfica española. El uso de este concepto en España surge en un contexto muy particular: el de la irrupción en el espacio público, desde finales de los años 90, de una vasta discusión que propone una reinterpretación de algunos acontecimientos de la historia reciente, en particular del periodo de la guerra civil y de la dictadura *franquista*. Esta discusión propone una reescritura de la guerra civil y la dictadura en el espacio público, un nuevo relato a partir de la palabra y el testimonio de los vencidos, las víctimas de la guerra y de la represión *franquista*. El punto de partida de esta propuesta de reescritura es la crítica del supuesto “relato oficial” existente, un relato que habría adoptado sus rasgos generales en el momento de la Transición a la democracia dejando de lado la versión de los vencidos, en virtud de un “pacto de silencio” que habría hecho posible el paso no traumático de la dictadura a la democracia.

Por tanto, la crítica a un relato de la guerra y la dictadura considerado como oficial y hegemónico en el espacio público está en la base del movimiento por la “recuperación de la

memoria histórica” (crítica en la que se mezclan, con mayor o menor fortuna, elementos tanto políticos como historiográficos). Lo característico de esta discusión es que la voz cantante de esta propuesta de reescritura de la historia en el espacio público no la llevan los historiadores, sino que proviene de una parte de la sociedad civil que se reclama heredera de estos vencidos cuya voz se pretende recuperar, si bien una parte del mundo académico ha acabado recuperando el concepto.

Aunque en España y en Brasil se hayan estudiado la guerra civil y las dictaduras de forma ingente, pues sigue siendo uno de los temas que más número de publicaciones ha producido hasta ahora, el estudio no se da por terminado. El problema principal radica en la forma en que se llevaron a cabo los procesos de Transición en estos países, hecho que conviene aclarar para entender el debate actual, pues, de acuerdo con Santos Juliá²⁶⁴, existe una diferencia muy grande entre *olvidar* y *echar al olvido*. Es decir, mientras que lo primero presupone un acto involuntario de nuestro sistema de almacenamiento de la memoria como hemos visto en la primera parte de este trabajo, el segundo término, *echar al olvido*, presupone una acción voluntaria de no recordar o no quererlo hacer para poder seguir adelante. Esta acción entonces, aun de acuerdo con Juliá, es de hecho la preservación y la constante actualización del recuerdo y de la memoria, pues para *elegir olvidar* es preciso recordar y alimentar la memoria primero, para después guardarla otra vez.

De acuerdo con Todorov, la memoria, sobre todo de los regímenes totalitarios vividos en el siglo XX, no es propiedad de ningún Estado sino un derecho de toda una sociedad. Además, él señala la existencia de un peligro antes insospechado y que fue revelado por estos regímenes totalitarios en el siglo pasado: la supresión de la memoria²⁶⁵.

Ninguna institución superior, dentro del Estado, debería poder decir: usted no tiene derecho a buscar por sí mismo la verdad de los hechos, aquellos que no acepten la versión oficial del pasado serán castigados. Es algo sustancial a la propia definición de la vida en democracia: los individuos y los grupos tienen el derecho de saber; y por tanto de conocer y dar a conocer su propia historia; no corresponde al poder central prohibírselo o permitirlo.²⁶⁶

Por otro lado, el problema de los movimientos creados por la recuperación de la memoria es muy delicado, pues no se trata sólo del hecho de dar a conocer el pasado, sino ¿qué hacer con esta memoria del pasado en el presente? El objetivo más claro de estos movimientos es el de

²⁶⁴ JULIÁ, Santos. *Hoy no es ayer: ensayos sobre la España del siglo XX*, Barcelona, RBA, 2010.

²⁶⁵ TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Editorial Paidós, 2013, pág.13.

²⁶⁶ *Idem*. Pág.19.

intentar recuperar una identidad y una reconciliación del espíritu de Nación, que de manera idealista caminan unidas y homogeneizadas democráticamente en la misma dirección. Pero las sociedades siguen divididas. Por eso, para Todorov no es seguro que los procesos judiciales sean muy útiles para la memoria, que puedan ofrecer una imagen precisa y matizada del pasado: los tribunales son menos adecuados para esa labor que los libros de Historia²⁶⁷. Pero esta unidad es, todavía imposible de conseguir, pues los daños causados por estas dictaduras siguen muy vivos en estas sociedades. Términos como “reparación”, “justicia”, “culpabilidad”, “amnistía”, “olvido” y “memoria” siguen siendo tema de debates políticos y sociales. Existe una diferencia no tan sencilla, apuntada por Todorov, entre la *recuperación* del pasado y su subsiguiente *utilización*.

La recuperación del pasado es indispensable; lo cual no significa que el pasado deba regir el presente, sino que, al contrario, éste hará del pasado el uso que prefiera. Sería una ilimitada crueldad recordarle continuamente a alguien los sucesos más dolorosos de su vida; también existe el derecho al olvido.²⁶⁸

Otra contribución relevante en nuestro análisis nos la trae Maurice Halbwachs con su estudio sobre la memoria colectiva (que hemos abordado en el capítulo anterior) al condicionar ésta a su entorno social, y mezclándola con ideas de representación colectiva y con la memoria individual.

[...] el concepto de “representación colectiva”, que incluye tanto ideas como imágenes sensibles, permite “explicar la producción o reproducción de los estados de consciencia individuales y, en particular, de los recuerdos”. [...] El pensamiento social “es básicamente una memoria”, y “todo su contenido está hecho de recuerdos colectivos, pero sólo permanecen presentes en la sociedad esos recuerdos que la sociedad, trabajando sobre marcos actuales, puede reconstruir”.²⁶⁹

En España, durante los últimos años de la dictadura, las fuerzas opositoras al *franquismo*, desde los monárquicos hasta la izquierda más radical, se organizaron en torno a plataformas unitarias bajo la idea de hacer frente común para instaurar la democracia. A partir de los años setenta, el Partido Comunista de España fue el más interesado en poner fin al periodo mediante una amnistía que “echara al olvido” los sucesos criminales de la guerra civil y hablaba permanentemente de “reconciliación”²⁷⁰. Si bien es cierto que la única y exclusiva

²⁶⁷ *Idem*. Pág. 60.

²⁶⁸ TODOROV, Tzvetan. 2013. *Opus cit.* Pág.27.

²⁶⁹ HALBWACHS, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos, 2004, p.314, 326, 336 y 342-344, citado en ERICE SABARES, Francisco. 2010. *Opus cit.* Pág. 78.

²⁷⁰ Ver la Declaración del Partido Comunista de España “Por la reconciliación nacional, por una solución democrática y pacífica del problema español” en Junio de 1956.

responsabilidad de la guerra civil se debe al bando que la promovió levantándose contra el gobierno de la República democráticamente elegido, no lo es menos que durante los tres largos años de guerra los asesinatos se cometieron por ambas partes, como suele ocurrir en una guerra de carácter civil. Por todo ello, el grito de “amnistía” fue el más escuchado en todo el proceso de la transición. De este modo, una de las primeras medidas del proceso de democratización fue la concesión de una amplia amnistía por delitos cometidos por ambos bandos hasta 1977, (se quería recoger hasta ese momento la amnistía para los asesinatos de ETA). El encargado de defender la amnistía fue el líder sindical comunista Marcelino Camacho (*Pleno del Congreso de los Diputados. 14 de octubre de 1977. Debate de la Ley de Amnistía. Intervención del diputado comunista Marcelino Camacho Abad*). La derecha, en ese momento, no era partidaria de tal medida.

La amnistía produjo que el proceso de transición se hiciera sin pensar en pedir recompensas por ambos bandos porque lo que preocupaba entonces era salir de la dictadura cuanto antes e iniciar un nuevo proceso. Quedaron pues, muchos crímenes sin vengar y muchos muertos sin enterrar.

Con la llegada del gobierno de José Luís Rodríguez Zapatero en 2004 se produjo un movimiento muy sensibilizador hacia el tema de la recuperación de las fosas y la memoria de las víctimas de la guerra. Su gobierno optó por emitir una Ley de la Memoria Histórica (Ley 52/2007) que pretendía solucionar el tema. Esta ley era sólo una declaración de intenciones que dejaba a la iniciativa privada la actuación, aunque contemplaba una partida económica para financiar las exhumaciones. A partir de aquí vino el problema porque la ley no organizaba el proceso. En algunos lugares se llevaron a cabo las exhumaciones y en otros no. Algunos familiares, como en el caso de la familia de García Lorca, no querían llevar a cabo una “búsqueda del cadáver”, ya que preferían conservar la memoria del poeta en el paraje en donde se cree que fue asesinado sin necesidad de recuperar el cuerpo.

Pero otros pedían más, querían que se juzgara a los culpables, la mayoría de ellos muertos, algo que no se podía hacer por la citada ley de amnistía. O se podía hacer si se derogaba por ley esa amnistía y se iniciaba un proceso por el que se abriría una “causa general contra el franquismo”. Muchos jueces, muchos de ellos progresistas y de izquierdas, pensaban que no era conveniente volver a abrir heridas y que, puesto que la mayoría de los culpables estaban muertos, no procedía la persecución ya que no se sabía contra quién. En este proceso, el juez Baltasar Garzón (un juez que se había destacado por su lucha contra los dictadores, entre ellos

contra Pinochet, y que había dado el salto a la política con el gobierno del PSOE de Felipe González del que dimitió al comprobar que no se le daba la responsabilidad ministerial que pedía) decidió tomar la iniciativa y abrir una causa contra los inculpados, la mayoría generales franquistas ya muertos.²⁷¹

19.1 El caso brasileño

En Brasil, el tema de la recuperación de la memoria histórica de la dictadura viene siendo objeto de distintas discusiones desde diversas esferas públicas y privadas. En el año 2011, a partir de la ley nº 12528/2011, fue creada la *Comissão Nacional da Verdade*²⁷² que fue instaurada por la presidenta Dilma Rousseff (elegida en 2010) el 16 de mayo de 2012 con la intención de investigar las graves violaciones a los Derechos Humanos en el periodo comprendido entre el 18 de septiembre de 1946 y el 5 de octubre de 1988. La CNV surgió con la finalidad de “hacer efectivo el derecho a la memoria y a la verdad histórica y promocionar la reconciliación nacional”. En otras palabras, el objetivo de esta comisión era investigar y esclarecer los casos de tortura, muertes, desapariciones y ocultación de cadáveres; también los casos ocurridos en el exterior del país, además de desvelar los aparatos y sistemas represores utilizados durante el periodo. Hay que destacar que el amplio espacio temporal que es objeto de esta comisión es muy significativo pues es anterior en dieciocho años al estallido del golpe militar de 1964. Esto demuestra, en cierto modo, que desde la segunda guerra mundial ya se estaba construyendo un escenario de divergencias políticas e ideológicas en Brasil, bajo las circunstanciales influencias externas de los respectivos escenarios internacionales del periodo.

²⁷¹ Muchos de sus compañeros, entre ellos algunos de, Jueces por la Democracia y otros de carácter más conservador, le recordaron que legalmente no se podía abrir causa contra delitos prescritos y, sin embargo Garzón, apoyado ahora por sectores de la izquierda y el grupo Prisa (El País y la Cadena Ser) decidió seguir adelante. Inmediatamente se le apercibió legalmente y retiró la causa, pero ya era demasiado tarde y un Sindicato de derechas le acusó de prevaricador. Esta causa se unió a otras dos que tenía el juez abiertas en ese momento. Una por escuchas ilegales a los abogados de una trama de corrupción del PP y otra por recibir una cuantiosa subvención del Banco Santander cuando estaba juzgando una causa contra su máximo responsable. Estas causas se han promovido por grupos de derechas, pero también de izquierdas. Sobre todo la del banco Santander, un soborno en toda regla, y la de ir en contra del derecho de defensa, por mucho que el fin sea justo. El debate sigue muy vivo y actual, pues es fácil encontrar noticias y reportajes hoy en día en periódicos y telediarios, o revistas y congresos académicos sobre el *franquismo* y la Guerra Civil. Dicho de otro modo, la herida sigue abierta.

²⁷² Página web: <http://www.cnv.gov.br/>

Hay una corriente de juristas y políticos que señala la ilegalidad de tales investigaciones y búsqueda de culpables pues, de acuerdo con ellos, esto pasa por encima de la Ley de Amnistía de 1979, lo que en parte es cierto. La ley de amnistía nº 6.683 fue promulgada el día 28 de agosto de 1979 por el entonces último presidente militar João Batista Figueiredo, y consistía en amnistiar a todos los que habían cometido crímenes de violación de los derechos humanos desde septiembre de 1961 hasta la fecha, esto es, agosto de 1979. Con esta ley, artistas, intelectuales, políticos, prisioneros y torturados por la dictadura militar quedaron libres de los cargos de crímenes contra el Estado y muchos pudieron regresar a Brasil. Pero, como se trataba de una amnistía para ambos lados, también quedaban libres y sin cargos los agentes del aparato del Estado represor de la dictadura, como asesinos, torturadores, y todos los agentes militares que de alguna manera contribuyeron al mantenimiento del estado totalitario. Así, la posterior creación de la *Comissão Nacional da Verdade* no podría contemplar una investigación sobre periodos anteriores al de la promulgación de la ley nº 6.683 de 1979. Pero se hizo. El “pacto de olvido” ya no sirve como mecanismo apaciguador social, lo que se busca ahora es una reparación y que se haga justicia; identificando y juzgando a los culpables militares por la herida que les sigue sangrando; además muchos de los responsables de asesinatos y torturas en el periodo militar siguen vivos y en activo.

La creación de nuevas Constituciones pos dictaduras en España y Brasil, sumadas a la amnistía mutua firmada por vencidos y vencedores, está claro que no fueron suficientes para zanjar las diferencias ideológicas. A pesar de que esta fuera su intención inicial. Por otro lado, como hemos visto antes, la creación de la Ley de Memoria Histórica en España y la Comisión Nacional de la Verdad²⁷³ en Brasil, buscan todavía reparar o esclarecer lo sucedido en aquél periodo. La CNV brasileña ha publicado un informe en diciembre de 2014 en el que recoge testimonios, documentos e informaciones que hasta entonces eran oscuros e incompletos²⁷⁴. En este informe se recogen 1121 testimonios, entre los cuales 132 son de agentes públicos; además ha realizado ochenta audiencias públicas por todo el país. Al final del informe fueron responsabilizados por la represión al menos 377 agentes del Estado entre los años de 1964 y 1985 por sus participaciones determinantes para la mantenimiento de la dictadura brasileña, acusados de violaciones en contra de los derechos humanos. Asimismo, fueron divulgados los números de muertos por la dictadura brasileña, un total de 434, entre desaparecidos (210),

²⁷³ Los tres volúmenes del informe están disponibles para descargar en la página web de la Comisión: <http://www.cnv.gov.br/>

²⁷⁴ Eso no quiere decir que este informe sea definitivo pues fueron sólo dos años y diez meses de investigación y trabajo, pero seguramente ha arrojado luz a aquel periodo funesto.

mueritos registrados oficialmente (191) y los treinta y tres cuerpos localizados. Este informe también ha identificado el número de militares que fueron perseguidos por la dictadura: 6.591.

19.2 Tribunales *versus* los libros de Historia

Coincidimos con Todorov, en tener dudas acerca de que los tribunales sean mejor escenario para luchar esta batalla que los libros de historia, sociología, o las discusiones abiertas y claras sobre las verdades de lo ocurrido. Aunque también tenemos que comprender el dolor y el terrible recuerdo de aquellos que sí sufrieron y fueron torturados, o tuvieron parientes y amigos desaparecidos y muertos por el régimen militar; a lo mejor, deberíamos ponernos en la piel de las víctimas y entender el derecho a reclamar “justicia” para aquellos violadores de los derechos humanos que siguen vivos. Aunque entendemos también a los que defienden la ilegalidad de estas investigaciones, por contradecir la ley de amnistía. Del mismo modo, creemos que son dos perspectivas distintas y complementarias, tribunales por un lado, y libros y reflexiones históricas por otro, y las dos son válidas e importantes para esclarecer “verdades mentirosas” y “mentiras verdaderas” sobre la historia reciente de Brasil.

La sociedad civil brasileña dio un paso determinante hacia la transición democrática en el año 1985 con el movimiento conocido como *Diretas Já* en el que el pueblo brasileño reivindicaba y exigía elecciones directas para presidente de la República aunque fue tres años más tarde cuando el proceso de transición democrática se dio por concluido (o eso pensaban) con la aprobación de la nueva constitución nacional de 1988. Aunque la verdad es que en la práctica el proceso de transición de la dictadura y la nueva democracia fue mucho más lento y gradual. Hasta hoy en día es posible identificarla tanto en la esfera pública con políticos e instituciones que siguen en actividad desde entonces y que de alguna manera formaron parte del sistema castrador que supuso el régimen militar, como en una parte de la sociedad civil que reclama justicia y reparación por los abusos sufridos por ellos mismos y/o sus familiares.

20. Consideraciones finales sobre las dictaduras y transiciones en Brasil y España

Como se puede observar, en esta segunda parte de la tesis nos hemos dedicado al marco histórico de las dictaduras y posteriores transiciones vividas en Brasil y en España en el siglo XX intentando reconocer la articulación del lenguaje visual y fotográfico en estos procesos. Hemos intentado destacar el imprescindible papel desarrollado por la prensa en estos países a la hora de manipular sus sociedades en el sentido de crear una realidad y así lograr el apoyo popular al golpe militar y a las dictaduras brasileña y española. Por eso, insistimos que tanto los golpes como principalmente las dictaduras fueron civil-militar-mediático. También hemos señalado estos dos procesos y su articulación en sus contextos políticos internacionales, con la bipolaridad del mundo repartida entre el comunismo y el capitalismo. Además, otro actor relevante fue el papel de la Iglesia católica, que en un lado colaboró con el adoctrinamiento del franquismo asumiendo el control social y moral de la sociedad española hasta 1966, año del Concilio del Vaticano, que proponía un acercamiento de la Iglesia a la democracia y las necesidades reales del pueblo. Este evento también fue determinante a la hora de analizar la dictadura brasileña y el papel de los religiosos en ella, un papel de combate y rechazo hacia el totalitarismo militar.

De esta manera, al confrontar estos procesos distintos y a la vez semejantes, podemos concluir que lo que ocurrió fue el perfeccionamiento de la utilización del lenguaje fotográfico y visual como creador de realidades, sea con el fin de apoyar a los regímenes totalitarios o bien para intentar combatirlo, pese a la fuerte censura vivida por brasileños y españoles.

Como hemos visto, la dictadura española casi dobla en años a la brasileña, ya que en el país europeo fueron treinta seis años²⁷⁵ y en el país sudamericano se vivieron veinte años de oscuridad. Pero observamos que fue en este periodo en el que la fotografía y el lenguaje visual fueron determinantes al ser utilizados como herramienta política y social eficaz y, así, las sociedades, más que nunca, fueron constituidas por *homos photographicus*²⁷⁶. Además, lo que fue institucionalizado en el sentido de la información pública en este periodo se arrastra hasta la actualidad en tales sociedades, aunque los medios de comunicación hayan cambiado sus

275 Además de los tres años de Guerra Civil que originarían la dictadura franquista en España.

276 Ver el capítulo primero de esta tesis doctoral.

líneas editoriales, actuando ya en democracia. Sin embargo, el papel que ocupa el periodismo sigue determinando sus percepciones de la realidad vivida. Es decir, periódicos como *O Globo*, *La Vanguardia* o *ABC* siguen actuando en el sentido de conformar una visión de mundo y de las verdades.

Como hemos insistido, en las dos sociedades el papel de la prensa y de los medios de comunicación de masas fueron esenciales a la hora de exaltar el papel de las fuerzas armadas, de la religiosidad como doctrina social y, sobre todo, para propagar el miedo hacia los “rojos comunistas”, que desde nuestra perspectiva fueron los principales aspectos de manipulación social instaurados a partir de estos procesos. Como hemos comentado en la primera parte de esta tesis, la utilización de fotografías en la prensa se sirve del *pacto de la verdad* propuesto por el lenguaje fotográfico y tanto en España como en Brasil, lo que se vio fue el intento de reafirmar comunidades imaginadas y nacionalismos mesiánicos en contrapunto con las *comunidades vividas*. Es cierto también que en este proceso la fotografía actuó mucho más como el espejo *fragmentario* de la historia que como su representación “oficial”, pues la fotografía propone registrar *verdades*, en el sentido más amplio y plural del término. De este modo, observamos que la fotografía supera a la propia imagen “congelada” pues el uso que se hace de ésta, muchas veces, escapa de las manos del fotógrafo para entrar en el sistema institucional del control social experimentado hasta hoy en muchas sociedades del mundo.

Al proponer un análisis comparado entre Brasil y España buscamos identificar y reconocer el papel de la fotografía en estos procesos, a partir de contextos históricos y sociedades distintas; al señalar diferencias y semejanzas buscamos un acercamiento entre ellas, es decir, el conocimiento de uno mismo a partir del *otro*.

Es cierto que en Brasil no hubo un líder único de todo el proceso dictatorial instaurado tras un golpe militar aplicado al entonces presidente João Goulart en 1964, y en España Franco fue el único y mayor representante de su régimen, también instaurado tras un golpe, pero que dio lugar a tres años de una violenta Guerra Civil en el país ibérico. Creemos que en cierto sentido esto demuestra la fragilidad y la falta de coherencia ideológica en la dictadura brasileña, pues la disputa por comandar el Estado no era ideológicamente para hacer un país mejor o, como en el discurso oficial español, por cuestiones de predestinación históricas defendidas por los franquistas. En el país sudamericano, una vez consumado el rápido golpe militar, lo que se vio fue una disputa interna entre los comandos militares, henchidos por sus vanidades, para ver

quién mandaba más. La analogía que se puede hacer es la imagen de un grupo de niños en una enorme tienda de juguetes en vísperas de navidad. Es decir, descoordinadamente, todos quieren todo. Además, lo pueden, porque quien está pagando todo era el Tío Sam.

Por lo tanto, lejos de ser una disputa interna brasileña, los integrantes de las Fuerzas Armadas fueron títeres en las manos de los norteamericanos, pues éstos estaban muriendo de miedo ante el hecho de que una posible expansión comunista como la cubana pudiese alcanzar a sus vecinos del sur del continente²⁷⁷. Es decir, Brasil instauró una dictadura manipulado por los EEUU, en la que los militares brasileños, ávidos de poder, compraron la propaganda anticomunista vendida por los americanos y sin dudar, se sirvieron de los medios de comunicación de masas y crearon un proyecto propagandístico *nacional* para convencer a su población de que el país estaba cercano a convertirse en Cuba. En este sentido actuaron periódicos, canales de televisión y revistas, en el de convencer a la sociedad civil de que el golpe era necesario para “salvar” al país de la inminente propagación del comunismo en Brasil. Gran parte de la sociedad civil asimiló tal propaganda, y así como los militares brasileños, creyeron en la fantasía dibujada, pero no tanto por compatibilidad ideológica, sino más bien por el miedo al peligrosísimo monstruo rojo que habían pintado. En el contexto social brasileño donde en aquella época el analfabetismo era alto, el discurso visual muchas veces influenciaba más que el texto escrito, inaccesible para muchos. Así que la fotografía, la tele, el cine y el fotoperiodismo fueron determinantes a la hora de “crear realidades”. La censura y la represión informativa son fundamentales en este proceso de control social.

Al otro lado del océano, en España, Franco desde muy temprano supo el valor y la influencia del lenguaje fotográfico en el proceso de crear realidades, y lo utilizó y reglamentó su uso en favor de su régimen, aplicando una censura y una *normalización* del franquismo que nunca hubo en el Brasil dictatorial. En el país sudamericano la censura no fue tan eficaz como en el país ibérico, tal vez por la diferencia de permanencia en el poder. De esta manera, fue posible la existencia de una oposición al gobierno militar mismo dentro de la prensa y algunas veces las críticas eran publicadas por despiste o ignorancia de los propios censores, reflejándose muchas de estas críticas y denuncias a través de fotografías en las portadas o dentro de los periódicos. Además, hemos observado la resistencia al régimen en la esfera musical y artística de un modo general. Es decir, la cultura y las artes como herramientas de denuncia y crítica al

²⁷⁷ La operación norteamericana de apoyo militar y logístico a las dictaduras sudamericanas, como hemos analizado en esta segunda parte del trabajo, fue conocida como Operación Cóndor y actuó en Chile, Argentina, Uruguay, Brasil, etc.. entre los años sesenta y setenta.

estado totalitario. En España, la resistencia y el intento de combatir el franquismo también fueron constantes, pero no tan explícitos a nivel nacional, pues esta *guerra* tenía lugar entre bastidores. Sólo se publicaba en caso de que fuera favorable al régimen, por lo tanto, estos conflictos no aparecían en los periódicos y muchas veces no eran accesibles a gran parte de la sociedad. En este sentido, concluimos que el papel de actuación de la fotografía española como crítica social al franquismo ocurrió a partir del documentalismo fotográfico y no a partir del fotoperiodismo como sí ocurrió en Brasil. La fotografía documental brasileña asume el papel de crítica social y denuncia a partir de finales de los años setenta y principios de los ochenta, cuando muchos fotógrafos se desvinculan de los grandes periódicos y crean sus agencias y agrupaciones fotográficas. Mientras que el fotoperiodismo español en el franquismo actuaba más bien como legitimador del régimen y de la imagen de Franco.

Por otra parte, observamos algunos aspectos semejantes en las transiciones hacia la democracia brasileña y española, como es la participación y actuación constante, dentro de los límites de la censura y de la represión, de los sindicatos de los trabajadores. Éstos, a través de convocatorias de huelgas generales y manifestaciones, fueron uno de los vértices de la lucha. En el caso Español, hemos destacado la formación y participación de algunos sindicatos como la Unión General de Trabajadores o la Oposición Sindical Obrera que luego, en 1960, daría lugar a Comisiones Obreras. Aunque en el franquismo las manifestaciones se hicieron imposibles así como las convocatorias a huelgas generales. En este sentido, con la muerte de Franco, los sindicatos vuelven a manifestarse y organizarse en el sentido de luchar por los cambios en el periodo de la Transición, ya con Adolfo Suarez como presidente de Gobierno y responsable de abrir camino hacia la democracia. Así, en la huelga general ocurrida en noviembre de 1976, se reivindicaban la amnistía y las libertades democráticas, además de rechazar las medidas de ajustes laborales y económicos propuestas por el Gobierno. Esta huelga general de 24 horas fue convocada por Coordinadora de Organizaciones Sindicales, entre ellas CCOO (Comisiones Obreras), UGT (Unión General de Trabajadores) y USO (Unión Sindical Obrera). Dos años después, en abril 1978, otra huelga general organizada por la Confederación Europea de Sindicatos (CES) y secundada por UGT, CCOO y sindicatos de otros 28 países del continente, demostraría que las manifestaciones y protestas sindicales iban a dictar el escenario laboral de los años ochenta.

En Brasil, hemos señalado la participación principalmente de los sindicatos de la industria automovilística localizados en los alrededores de la ciudad de Sao Paulo, conocida como

ABC²⁷⁸ paulista. El periodo de transición democrática brasileño tuvo la determinante participación de los sindicatos, como se puede observar en 1979 (aún dictadura) cuando los metalúrgicos del ABC convocaron una huelga general celebrada el día 13 de marzo del mismo año. En aquél entonces el presidente del Sindicato de los Metalúrgicos de Sao Bernardo do Campo era Luiz Inacio Lula da Silva, uno de los fundadores del Partido de los Trabajadores en 1980. Aquella huelga de 1979 fue el punto de inflexión de la vuelta a la lucha popular estancada desde 1968, y fue duramente reprimida. Éste fue el último intento popular masivo de luchar contra la dictadura militar. En este sentido, a principios de los años ochenta, un nuevo sindicalismo empezaba a ganar terreno y organizaciones como la Central Única de los Trabajadores (CUT) y posteriormente la Confederación General de los Trabajadores (CGT), creada ya en 1986, fueron determinantes en el proceso de transición brasileño, así como ocurrió en España.

Con esto, queremos insistir en que más que los cambios políticos internos ocurridos en la transición, el principal movimiento hacia la democracia ocurrió en las calles, y estuvo conducido por parte de la sociedad civil. Es decir, el sector de la población que había sido obligada a callarse durante tantos años llenaba sus pulmones para exigir la restitución de sus derechos y sus libertades.

Por otro lado, otro aspecto común entre las transiciones ocurridas en Brasil y en España a finales de los setenta y principios de los años ochenta fue, una vez más, la participación de los norteamericanos en estos procesos. Es justamente en este momento de apertura e internacionalización económica cuando brasileños y españoles ven cada vez más con buenos ojos la propaganda masificadora norteamericana denominada el *american way of life*. Es decir, si antes en la dictadura, la influencia y dominación norteamericana se hacía presente a través del apoyo militar y logístico en Brasil, en otro escenario internacional, ya sin Guerra Fría, fueron la música, las películas y el consumo voraz los que ganaron terreno en suelos brasileño y español. En otras palabras, definitivamente el modelo económico norteamericano era el modelo a seguir por las nuevas democracias. Así, percibimos una homogenización de la cultura en estos países, asumiendo una especie de aculturación y pérdida de identidad en el sentido, una vez más, de buscar en el otro su autoafirmación de una unidad nacional. Si bien es verdad que la cultura fue el principal agente del cambio de la imagen nacional, como hemos visto en esta segunda parte de la tesis.

²⁷⁸ La región del ABC paulista reúne las ciudades de Santo André, Sao Bernardo y Sao Caetano.

Para concluir, desde un distanciamiento temporal de estas dictaduras y transiciones que fueron objeto de nuestro estudio observamos la construcción de las memorias colectivas y los recuerdos personales acerca de estos procesos. Como hemos analizado antes, aunque ya hayan pasado décadas desde el término de la dictadura y de sus posteriores transiciones, estos procesos siguen muy presentes en estas sociedades. La herida sigue abierta. Además, existe una resistencia por parte de los grupos militares responsables del golpe y del posterior mantenimiento de las dictaduras a investigar y esclarecer algunos episodios ocurridos entonces. Ambos países firmaron un acuerdo de amnistía mutua, que en un primer momento sirvió para *echar al olvido* (sin jamás olvidar) y que la transición pudiese llevarse a cabo. No obstante, este pacto político, no significa que la sociedad civil haya superado los duros años vividos en la oscuridad. Los derrotados luchan por descubrir la verdad de los hechos mientras que los vencedores insisten en ocultarla, evidenciando un claro sentimiento de culpabilidad.

En España, podríamos pensar que por el hecho de que muchos de los que lucharon en la Guerra Civil y colaboraron con el franquismo ya han muerto, la reconciliación nacional y la investigación de los hechos serían más “fáciles”, al no poder los culpables pagar ya por sus actos de aquellos años. Pero no es así, en España la resistencia de una parte de la sociedad que todavía busca respuestas para los numerosos desaparecidos y muertos en la guerra civil y la dictadura sigue sin tenerlas. Aunque se haya estudiado e investigado mucho sobre el tema, los archivos militares siguen inaccesibles a los historiadores e investigadores

Mientras no se pueda investigar y tener acceso a los archivos muy bien guardados y protegidos por los militares, tanto en Brasil como en España, sin la aceptación y reconocimiento de los hechos ocurridos en un pasado, no tan reciente, una reconciliación nacional sincera y verdadera será imposible. Está claro que en los dos bandos hubo muertos y se sufrió, pero la diferencia está en reconocer el contexto histórico y la participación de cada uno en aquel momento. Es decir, no con la intención de reparar, pues es irreparable para ambos, sino más bien para abrir la posibilidad de que exista la libertad de interpretación, donde podamos mirar al pasado tal y como es, parte de nuestra historia pasada, y no podemos cambiarlo. Mirar el siglo XX con los ojos del XXI.

Finalmente, observamos que la memoria social colectiva está forjada a partir de un largo contexto histórico determinado que es, a su vez, actualizado constantemente con el paso de nuevas generaciones y nuevas perspectivas. En este sentido, creemos en la articulación social propuesta por la fotografía como objeto de estudio e interpretación de un pasado no vivido

pero sí imaginado y recordado como si a nosotros, seres sociales y sujetos históricos, nos perteneciera. ¿Pero acaso históricamente y constitutivamente no nos pertenece también? Para bien o para mal, aunque sea *pasado*, sus sociedades no deben y no pueden nunca olvidarlo, pero sí *actualizarlo* a partir de nuevos estudios y nuevas perspectivas de análisis. Al final, para intentar comprender el presente, hay que volver siempre hacia el pasado como punto de partida.

Tercera parte

21. Los caminos de la memoria fotográfica

Tanto la fotografía como la memoria son productos de una reflexión histórica. Y lo son porque nacen a partir de una implicación social. Ya hemos analizado en apartados anteriores de este trabajo el papel desarrollado por la fotografía y por la memoria en la construcción de la historia, ahora nos proponemos analizar las huellas dejadas por las dictaduras en quien las vivió.

La propuesta de este apartado es presentar una serie de fotografías que sean capaces de construir un discurso histórico a través de sus imágenes, además de analizar la memoria construida sobre este periodo a partir de personas que de alguna manera formaron parte de este proceso. Para analizar la dictadura en Brasil, hemos entrevistado al fotoperiodista Evandro Teixeira, que dedicó gran parte de su carrera como fotógrafo de prensa al periódico *Jornal do Brasil*.

Evandro Teixeira es, sin duda alguna, uno de los mejores fotoperiodistas brasileños de la segunda mitad del siglo XX, sino el mejor, y supo registrar de forma brillante y amplia el proceso dictatorial vivido en Brasil a partir de 1964, proporcionando excelentes registros de los 21 años de represión y violencia.

Por su parte, la fotografía española tiene como su más prestigioso *fotohistoriador* y el de más larga trayectoria profesional, a Publio López Mondéjar. Mondéjar tiene publicaciones desde 1980, cuando lanzó el primer libro de este género en España, *Retratos de la Vida*. Algunos de sus libros han sido utilizados en este trabajo de investigación, principalmente los de su tetralogía iniciada en 1989 y con tres publicaciones, *Las Fuentes de la Memoria*²⁷⁹, además del excelente *Historia de la fotografía en España*²⁸⁰.

Hemos entrevistado a estas dos figuras que tuvieron, y que todavía tienen, un papel importantísimo en la historia de la Fotografía de sus países, Brasil y España²⁸¹. El acercamiento que pretendemos hacer entre las fotografías y las entrevistas, en esta parte del

²⁷⁹ LÓPEZ MONDEJAR, Publio. *La fotografía como fuente de memoria*. Discurso del académico electo Excmo. Sr. D. Publio López Mondéjar leído en el Acto de su Recepción Pública el día 30 de marzo de 2008. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2008.

²⁸⁰ LÓPEZ MONDEJAR, Publio. *Historia de la fotografía en España*, 4ª edición, Barcelona, Lunwerg, 2003.

²⁸¹ El método que hemos seguido para la realización de estas entrevistas ha estado sujeto al rigor metodológico de la historia oral, para lo cual se ha elaborado un mismo cuestionario, en este caso de historia de vida, se ha obtenido una autorización para su publicación y la fuentes las tiene en depósito el autor de este trabajo.

trabajo, tiene su punto de convergencia en la cuestión de la memoria. Esto es, el entrevistado habla a partir de experiencias personales vividas o experimentadas de alguna forma por él, sea en primera persona o a partir de estímulos externos generados dentro de determinado contexto histórico, que en nuestro caso particular son las dictaduras. Ya hemos acordado también que las fotografías son fuente del recuerdo, en el que uno acciona una especie de “archivo mental” para saber *qué* pensar sobre la imagen que tiene delante.

Las fotografías que hemos seleccionado para esta parte del trabajo tienen por objetivo intentar construir un discurso histórico del periodo, a la vez que muchas veces corroboran las palabras de los entrevistados.

La idea propuesta es trabajar con imágenes que, de alguna manera, sean capaces de reflejar las sociedades dictatoriales, es decir, ¿cómo vivía la sociedad civil en las calles? ¿Cómo eran las manifestaciones por parte de intelectuales, artistas, estudiantes, universitarios? ¿Cómo se comportaba la iglesia en las dictaduras? Aunque hay que señalar que las fotografías aquí presentadas se proponen como soporte de la memoria, pero no como constituyentes de *la* memoria del periodo en sí misma.

El análisis de las siguientes fotografías sigue un cierto orden cronológico.

21.1 Evandro Teixeira, fotógrafo en la dictadura de Brasil

El fotoperiodista brasileño Evandro Teixeira nació en un pueblo pequeño del interior del Estado de Bahía situado en la región nordeste de Brasil, llamado Irajuba, cerca de la ciudad de Jequié, en el año 1935. Esta región, es conocida como la más castigada por la sequía constante y casi eterna de sus campos, donde viven innumerables familias olvidadas por sus gobiernos.

Así, en el año 1957 Teixeira empieza su trayectoria de reportero fotográfico trabajando en el periódico *Diario da Noite*, y en otros periódicos del grupo informativo *Diários Associados*. En el año 1963, ya en Río de Janeiro, Evandro entra a trabajar en el *Jornal do Brasil*, donde es reportero fotográfico y, más tarde, director de fotografía, sumando un total de cuarenta y siete años dedicados al *JB*.

Cuando todavía era un niño de entre ocho y diez años, en el interior de Bahía, Evandro descubrió su interés por el cine y, especialmente, por la fotografía:

[...] eu só me lembro que mesmo naquela época eu fabriquei uma caixa de cinema, onde lá no meu colégio eu projetava os filmes do cinema, corte, quadro a quadro. Eu tinha um colega muito amigo meu que era comerciante e ia sempre a Salvador comprar mercadorias e a gente pedia pra ele trazer os filmes. Porque o filme de cinema ele é cortado e você joga fora, emenda e joga aquele pedacinho fora. E eu construí essa caixa de cinema, uma coisa assim mais ou menos, 30 por 40, sei lá, ou 50, não me lembro bem, coloquei uma lâmpada de 100 velas, consegui comprar uma lente e ali colocava. Mas era um cinema estático né?! Que eram só os quadros né?! Mas como a gente não tinha nada, era o cinema²⁸².

Cuando empieza a crecer se muda de ciudad, desde Jequié a Ipiaú, también en Bahía, para continuar con sus estudios en el colegio. Allí, su camino y su interés por la fotografía tomarán un rumbo determinante:

[...] eu já fazia também um curso por correspondência com José Medeiros, que foi um dos maiores nomes do Brasil e ele tinha um curso na *Revista A Cigarra*, que era uma revista semanal do *O Cruzeiro*. [...] É, a revista era dele, era do *O Cruzeiro*, que foi a maior Revista da América Latina. [...] era um intercambio por escrito né?! E aí eu comecei a fazer este curso com ele e essa coisa toda. E lá em Jequié eu conheci o tio do Glauber Rocha, o Glauber Rocha tinha dois tios fotógrafos, um em Salvador, que era o mais conhecido e um em Jequié que era o Teotônio Rocha, que era um fotógrafo acadêmico clássico, daquela fotografia de chapa de vidro 18x 24, estúdio, aquela luz bonita, aquela luz bem iluminada, aquela luz de cinema de Hollywood dos anos [19]40 e tal. E eu comecei a aprender a fotografia com ele e paralelamente também eu conheci o Valter Lessa, que era o fotógrafo jornalístico, e que era o fotógrafo do jornal de Jequié. Que aí ele usava uma Rollerflex. Aí eu comecei a ficar amigo do Valter, comecei a acompanhá-lo e tal, quer dizer, já mudou um pouco minha cabeça que é mais pra aquele estilo que, sei lá, naturalmente, foi o meu estilo, que ficou sendo meu estilo mais jornalístico. [...] Aí eu comprei, me lembro que comprei uma... eu tenho as máquinas todas aí que eu comprei na época, aí comprei um laboratóriozinho e tal, e fui desenvolvendo, desenvolvendo, estudando e fotografando e depois fui pra Salvador pra continuar estudando. Aí lá eu continuei com o tio do Glauber Rocha, que era o Adamastor Rocha. E aí, com o passar, eu fui fazer um pequeno estágio no *Diário de Notícias* que era do Chateaubriand, da cadeia *Associada*. E eu tinha um amigo meu, irmão, maravilhoso, uma pessoa a quem eu devo tudo que eu sou hoje, uma pessoa que eu admirava muito, gostava muito, era meu irmão. [...] e ele achava que a minha vida seria no Rio de Janeiro, que aqui era a capital cultural do país, enfim, tinha os jornais, que lá eu não teria futuro. E eu questionava ... [...].²⁸³

282 Traducción libre: [...] sólo me acuerdo que yo mismo en aquél entonces fabiqué una caja de cine, con la que en mi colegio proyectaba las películas, el corte, cuadro a cuadro. Tenía un colega muy amigo que era comerciante e iba siempre a Salvador a comprar mercancías y nosotros le pedíamos que nos trajera las películas. Porque la película de cine es cortada y se tira fuera, repara, y echa a la basura lo que queda. Yo construí esta caja de cine, una cosa más o menos, 30x40, no sé, o 50, no me acuerdo bien, puse una lámpara de 100 velas, conseguí comprar una lente y la ponía allí. ¿! Pero era cine estático no?! ¿!Eran sólo cuadros no?! Pero como no teníamos nada, aquello era el cine.

283 Traducción libre: [...] yo ya hacía un curso por correspondencia con José Medeiros, que fue uno de los mayores nombres de Brasil y tenía un curso en la Revista *A Cigarra*, que era una revista semanal del *O Cruzeiro*. [...] Sí, la revista era de él, era de *O Cruzeiro*, que fue la mayor revista de América Latina. [...] era un intercambio por escrito ¿!no?! Entonces empecé a hacer este curso con él. En Juquié conocí al tío de

Pero el tío de Glauber Rocha tenía un amigo periodista también de Bahía que trabajaba en Río como jefe de reportaje del grupo *Associados*, que tenía tres periódicos: el *Diario da Noite*, *Vespertino* y *Matutino*. Así, en 1957 Evandro Teixeira, entonces un aprendiz, se traslada a Río de Janeiro y comienza a trabajar en el periódico *Diario da Noite* como reportero fotográfico cubriendo eventos sociales y bodas, principalmente. Después de un comienzo difícil, en el que por un momento pensó en volver a Bahía, Evandro siguió trabajando en el *Diario da Noite* hasta 1962. Después de reflexionar mucho, con miedo por la responsabilidad del trabajo en el *Jornal do Brasil*, a finales de este mismo año un joven Teixeira, de tan solo veinte años, acepta trabajar para el más importante periódico del país por aquel entonces. Casi un año después, estalla el Golpe Militar de 1964, con Evandro ya trabajando en el *Jornal do Brasil*.

Al igual que muchos brasileños, Evandro Teixeira no conocía con total claridad lo que estaba pasando en la noche del 31 de marzo al día 1º de abril. Aunque después, mirando desde una perspectiva más distante, comprendió que el Golpe impuesto por los militares había comenzado con el discurso de João Goulart en la Central de Brasil. Evandro lo conocía, y afirma que *Jango* era un hombre bueno y una persona maravillosa, cercana al pueblo y confiaba en que podría hacer la Reforma Agraria en el país.

La fotografía mostrada abajo resulta muy elocuente porque además de su belleza estética, presenta la prueba de la noche de 1964 en la que se puso en marcha el golpe militar y la posterior instauración de la dictadura. Esta fotografía, salió en la primera página del *Jornal do Brasil* al día siguiente del golpe. La imagen registra el momento en que los militares tomaron el *Forte de Copacabana* en Río de Janeiro.

Glauber Rocha [cineasta]. Glauber Rocha tenía dos tíos fotógrafos, uno en Salvador que era el más conocido y otro en Jequié, que era el Teotonio Rocha, que era un fotógrafo académico clásico, de la fotografía de chapa de vidrio 18x24, estudio, aquella luz bonita, aquella luz bien iluminada, aquella luz de cine de Hollywood de los años 1940. Yo comencé a aprender fotografía con él, y paralelamente, conocí a Valter Lessa, que era fotoperiodista y fotógrafo del periódico de Jequié. Allí él usaba una Rollerflex. Yo empecé a ser amigo de Valter, empecé a acompañarle, es decir, ya cambió un poco mi cabeza más para aquél estilo, que no sé, naturalmente, fue mi estilo, el que ha quedado como mi estilo periodístico. Entonces yo compré, me acuerdo que compré... yo tengo todas las cámaras que compré en la época, entonces compré un pequeño laboratorio, se fue desarrollando, desarrollando, estudiando y fotografiando y después me fui para Salvador para seguir estudiando. Allí seguí con el tío de Glauber Rocha, que era Adamastor Rocha. Con el pasar del tiempo, yo fui a hacer unas prácticas en el *Diário de Notícias* que era de Chateaubriand, de la cadena *Asociados*. Yo tenía un amigo mío, un hermano, maravilloso, una persona a quien yo debo todo lo que soy hoy, una persona que yo admiraba mucho, y me gustaba mucho, era mi hermano. [...] y él creía que mi vida sería en Río de Janeiro, que era aquí la capital cultural del país, en fin, tenía los periódicos, que allá yo no tendría futuro. Y yo le cuestionaba.



Tomada do Forte de Copacabana, Río de Janeiro, noche del Golpe Militar de 1964.

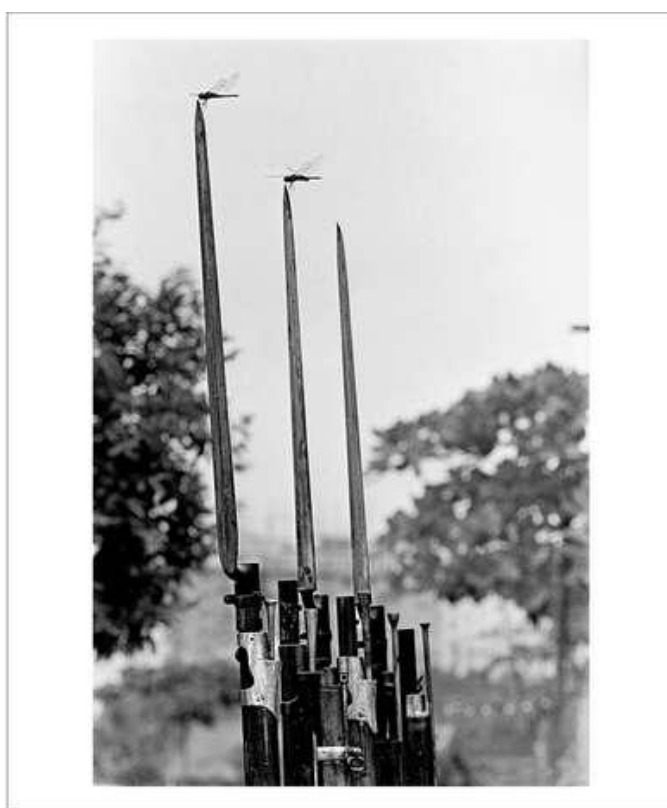
El periódico *Jornal do Brasil*, así como sus fotógrafos y periodistas, también sufrieron mucho con la censura, la violencia y la represión militar, como nos cuenta Evandro en este otro pasaje de la entrevista:

[...] o *JB* era sempre invadido né?! Ele não foi nem uma nem duas não. [...] Eu me lembro que tinha um que se chamava Aragão, Almirante Aragão que era dos Fuzileiros Navais, um dia ele entrou lá pra fechar a rádio com dez fuzileiros, foi uma merda né?! Os caras entraram lá, todos armados, era foda. E durante o período da ditadura, a coisa cresceu mesmo em 1968 com o AI-5 e os movimentos estudantis né?! [...] E aí o *pau comia*, você apanhava na rua, era preso, era processado, as vezes quando você fotografava, e quando você não era quebrado ou tomado o material e quando era descoberta eles não deixavam publicar. E quando eles passavam no dia seguinte você se ferrava porque quando passava alguma coisa que eles não gostavam e o Jornal publicava, você que era censurado, você que pagava as consequências.²⁸⁴

La fotografía de las bayonetas y las libélulas capturada por Evandro en la inauguración de una exposición promovida por el gobierno de los militares con el objetivo de enseñar las armas utilizadas en la Guerra del Paraguay, conllevó un castigo para el fotógrafo, como nos cuenta en otra parte de la entrevista:

284 Traducción libre: El *JB* era siempre invadido. Y no fueron ni una ni dos veces [...] Yo me acuerdo que había uno que se llamaba Aragão, Almirante Aragão que era de la Infantería de Marina, un día él entró allí para cerrar la radio con diez compañeros, y fue una mierda. Ellos entraron todos armados. Durante el período de dictadura, la cosa creció mismo en 1968, con el AI-5 y los movimientos estudiantiles. Los disturbios eran muy violentos, nos pagaban en las calles, ibas a la cárcel, era procesado, algunas veces cuando fotografiaba, cuando no te rompían o te quitaban el material y cuando era descubierto ellos no dejaban publicar. Y cuando ellos pasaban al día siguiente estabas perdido pues cuando pasaba alguna cosa que no les gustaba y el periódico publicaba, tú que eras el censurado y que pagaba las consecuencias.

Aquella foto da baioneta, era uma exposição de armas da Guerra do Paraguai e o Costa e Silva foi inaugurar essa exposição no Aterro do Flamengo. Era uma exposição mostrando as armas usadas na Guerra do Paraguai. Na saída da exposição eu vi aquelas libélulas trepadas na ponta da baioneta eu fiz a foto e o Jornal publicou no dia seguinte. O jornal abria muito foto né?! Destacava bastante a foto, o jornal tinha essa vantagem de prestigiar a fotografia. Então o jornal publicou a foto em primeira página grande, e lá dentro uma foto pequeninha do Costa e Silva inaugurando a exposição. No dia seguinte eu cheguei lá no Palácio, e alguém deve ter dito: *olha, o fotógrafo do Jornal do Brasil chegou*. Aí ele mandou me chamar querendo saber por quê que eu pus aquela merda do besouros na primeira página e o presidente lá dentro em uma foto pequena? Pra ele era uma falta de respeito. Eu disse: *olha, seu presidente, o senhor me desculpe, mas não sou eu isso é uma questão de edição*. Aí ele ficou puto, uma fera. Aí mandou me prender porque eu tinha faltado ao respeito com o presidente.²⁸⁵



285 En traducción libre: Aquella foto de las bayonetas era una exposición de armas de la Guerra de Paraguay y el Costa e Silva fue inaugurar esta exposición en el Aterro de Flamengo. Era una exposición que enseñaba las armas utilizadas en la Guerra de Paraguay. A la salida de la exposición yo vi aquellas libélulas colgadas en las puntas de las bayonetas y hice la foto y el periódico la publicó al día siguiente. El periódico abría mucho la foto. Destacaba mucho, el periódico tenía esta ventaja de prestigiar mucho la fotografía. Entonces el periódico publicó esta foto en primera página grande y dentro una pequeña foto de Costa e Silva inaugurando la exposición al día siguiente yo llegué al Palacio, y alguien tuvo que decir: *mira, el fotógrafo de Jornal do Brasil ha llegado*. Entonces él me busco para saber por qué yo puse aquella mierda de escarabajo en primera página y el presidente dentro en una foto muy pequeña? Para él era una falta de respeto. Yo le dije: *mira, Sr. Presidente, lo siento mucho, pero no fui yo esto es una cuestión de edición*. Ahí él se cabreó mucho. Entonces ordenó que me detuviesen por el hecho de haber faltado el respeto al presidente.

Para intentar escapar de los censores que vigilaban todo el material del periódico antes de ser autorizado o rechazado para publicación, tanto el fotógrafo como el que revelaba las imágenes hacían una copia del material, presentando a los censores, un contacto pequeño en el que las fotografías estaban muchas veces oscuras, para dificultar el análisis del censor. Esta práctica era exitosa, aunque después de publicar la foto podía traer consigo algún castigo para el fotógrafo. Evandro afirma que había entre dos y tres militares permanentemente dentro del periódico, como podemos ver en esta imagen de un censor en la imprenta del periódico *paulista* Folha de São Paulo.



Para Evandro, la dictadura tuvo su peor momento, el de mayor violencia y represión, a partir del año 1968, con la implementación del AI-5 por el gobierno militar, restringiendo todavía más, las libertades del pueblo.



Fotografía de Evandro Teixeira en una manifestación popular en el año 1968. Este manifestante acabaría muerto al chocarse con el suelo, en esta escena registrada por el fotógrafo.

Texeira recoge abundantes imágenes de la presencia y la represión policial en las calles durante la dictadura militar de Brasil. Esta fotografía recogida más abajo resulta especialmente ilustrativa debido a la elección del ángulo capturado por Evandro, con los soldados perfilados y, al fondo, en la película que se puede ver anunciada en el cartel del cine se lee: “abelhas selvagens” (abejas salvajes).



Caballería de la Policía Militar dispersando la misa en homenaje al estudiante Edson Luís na

Igreja da Candelária. Río de Janeiro, 1968.



El recuerdo de la fotografía recogida abajo es un símbolo de la resistencia y de las manifestaciones populares en contra de la dictadura, y Evandro recuerda este día con un cariño especial. El fotógrafo describe la *Passeata do Cem Mil* como uno de los momentos más bonitos de este proceso doloroso:

[...] a coisa mais bonita do Brasil, um dos momentos mais importantes do Rio de Janeiro, aquela passeata liderada pelo Vladimir [Palmeira], foi um líder de nível altíssimo, de maior importância, foi um dia glorioso, porque o Vladimir seria morto naquele dia, houve uma notícia de que o Vladimir seria morto naquele dia, que o brigadeiro Burnier²⁸⁶ ia mandar matá-lo.[...] E aí eu fiquei incumbido de ser o “segurança” do Vladimir, no sentido de estar ao lado dele: *olha tem que tirar foto dele, se ele for preso*. E eu fiquei o tempo todo, fiz muita coisa, eu fiz um bom material nesse dia, mas ficava de olho no Vladimir, tanto que nesse dia quando acabou a passeata nós saímos da Cinelândia, descemos a Rio Branco, e era engraçado porque ele parava na frente do Jornal, o pau comia na frente do Jornal do Brasil, eles armavam barricadas, os estudantes, e era porrada, bola de gude. Porque a cavalaria usava baioneta calada, não era de brincadeira, era pra valer, fodasse, e aí era tiro de verdade não era de faz de conta. E os estudantes eram na porrada e na bola de gude né?! Era do caralho, era do caralho. E aí o Vladimir falou na [Av.] Presidente Vargas, falou na Candelária, aí dobramos na [Av.] 1º de Março, e terminou a passeata na 1º de Março no Palácio Tiradentes, aí eu fiz a foto do Vladimir entrando. Aí eu fiquei aliviado porque eu “entreguei” o Vladimir né?! Ele entrou no fusquinha azul dele e eu fiz a foto. E por incrível

286 General de Brigada de la Aeronáutica brasileña João Paulo Burnier, personaje conocido del régimen militar y que tenía el plan de asesinar a todos los intelectuales más importantes de Brasil del periodo. Acerca de éste, de esta manera se refirió el Brigadeiro Eduardo Gomes en una carta destinada al Presidente Ernesto Geisel: "um insano mental inspirado por instintos perversos e sanguinários, sob o pretexto de proteger o Brasil do perigo comunista".

que parece foi um dos dias mais tranquilos em toda situação do Brasil, porque eles disseram: *olha, você vão ter o dia de vocês, seus merdas, agora, a partir de amanhã vocês vão se fuder*. E foi o que aconteceu né?! Aí endureceu e o pau comeu mesmo.²⁸⁷



En esta foto, el líder de los estudiantes Vladimir Palmeira pronuncia un discurso en la manifestación que reunió a cien mil personas en el centro de la ciudad de Río de Janeiro. En su discurso, Palmeira destacó la necesidad de no actuar con violencia, dijo que ellos estaban a favor de la violencia sólo cuando ésta se presenta a través de un largo proceso en el que llega el momento de empuñar las armas. En este momento ni la policía o cualquier fuerza represiva de la dictadura podrían detener el avance del pueblo. La multitud estuvo allí para presentar su apoyo a Vladimir y le escuchaban con mucha atención.

287 En traducción libre: [...] la cosa más bonita de Brasil, uno de los momentos más importantes de Río de Janeiro aquella manifestación liderada por Vladimir [Palmeira] fue un líder de altísimo nivel, de mayor importancia, fue un día glorioso, porque Vladimir iba ser asesinado aquel día, hubo una noticia de que iban a asesinar a Vladimir aquel día, que el General de Brigada Burnier iba ordenar que le asesinasen. [...] entonces yo quede encargado de hacer la “seguridad” de Vladimir, en el sentido de estar a su lado: mira, hay que sacarle fotos, si le detienen. Entonces yo me quedé todo el tiempo, hice muchas cosas, yo hice un buen material aquel día, pero siempre con un ojo en Vladimir, de manera que este día cuando se acabó la manifestación nosotros salimos de Cinelandia, bajamos la [Av.] Rio Branco, y era gracioso porque él paraba delante del Jornal [do Brasil], había mucha pelea delante de Jornal do Brasil, ellos armaban barricadas, los estudiantes, y era mucha pelea, canicas. Pues la caballería usaba bayoneta de verdad, no era broma, era de verdad, y allí disparaban de verdad también no era ningún cuento. Y los estudiantes eran a puñetazos y las canicas. Fue cojonudo. Entonces Vladimir habló en la [Av.] Presidente Vargas, habló en la Candelaria, giramos en la [Av.] 1º de Março y terminó la manifestación en la 1º de Março, en el Palacio Tiradentes, y allí yo hice la foto de Vladimir entrando. Entonces yo quedé aliviado, porque había “entregado” a Vladimir. Él entro en su coche azul y yo hice la foto. Y por increíble que parezca fue uno de los días más tranquilos en toda la situación de Brasil, porque ellos dijeron: mira, vosotros tendrán su día, gilipollas, pero, a partir de mañana vosotros estarán jodidos. Y fue lo que pasó. Allí la cosa se puso dura y fue sólo pelea.

E aquela foto que eu fiz e que seria primeira página, que nós separamos pra primeira página, “abaixo a ditadura, povo no poder”, da qual eu fiz um livro mostrando e reencontrando cem pessoas ali. A gente separou aquela foto, por que o que é que a gente fazia?! A foto que iria para a primeira página ou as fotos, geralmente era uma, o Alberto ampliava 30x40 cm, porque naquela época fazia a ampliação e depois fazia o fotolito, o resto do material ele fazia 18x24 cm e ia lá pra dentro, quer dizer, a foto que ele achava que era de primeira página, ou que se achava, era ampliada 30x40 cm que era pra impressionar mais, com a foto mais ampliada destaca mais. E o Capitão chegou lá e disse assim: *vocês estão pensando que eu sou burro?! – Não, não é bem isso, ninguém tá achando nada Sr. Capitão*, a pesar de a gente saber que o senhor é, ninguém ia dizer isso né?! Aí não deixaram publicar. E eu fiz aquela foto de propósito, quando eu vi a faixa “abaixo a ditadura o povo no poder” eu [click]. E aí eles deixaram publicar uma que mostrava toda a passeata, a multidão toda com milhares de faixa mais que você não lia nada, era uma porrada de faixas, mas que nada era legível, era tanta gente e tanta faixa que você não lia. Aí eles diziam: *essa vai, pode publicar*. E foi publicada essa foto em primeira página²⁸⁸.

La fotografía de Evandro Teixeira de la marcha de los cien mil, al no salir en primera página del periódico quedó olvidada en un cajón hasta que el año 1983, cuando el fotógrafo estaba preparando su libro *Fotojornalismo* Elaine Fernandes, que trabajaba en la diseño del mismo, reconoció a su marido y a ella misma en la misma, aunque todavía no se habían llegado a conocer. Esta anécdota fue el detonante de un proyecto que el fotógrafo llevó a cabo, consistente en recuperar a cien personas de las que estuvieron en la manifestación y retratarlas para celebrar el 40 aniversario del evento.

288 En traducción libre: Y aquella foto que hice y que iba ser primera página, que habíamos separado para primera página, “abajo la dictadura, pueblo en el poder”, con la cual yo hice un libro mostrando y reencontrando cien personas allí. Habíamos separado aquella foto, pues era lo que hacíamos. La foto que iba para la primera página o las fotos, generalmente era una, Alberto ampliaba 30x40 cm, porque en aquella época se hacía la ampliación y después del fotolito, lo demás él hacía 18x24 cm e iba dentro, es decir, la foto que él creía que era la primera página, o que creíamos, era ampliada 30x40 cm que era para impresionar más, con la foto más ampliada se destaca más. Y el Capitán llegó y dijo: *vosotros creéis que soy imbécil?! –No, no es así, nadie se lo cree nada Sr. Capitán*, aunque sepamos que sí eres, nadie iba a decir eso. Así, no dejaron publicar. Yo hice aquella foto a propósito, cuando yo vi la pancarta “abajo la dictadura, pueblo en el poder” yo click . Entonces ellos dejaron publicar una que se veía toda la manifestación, toda la multitud con miles de pancartas, pero que no se leía nada, eran muchas pancartas, pero que nada era legible, era tanta gente y tantas pancartas que no se podía leer. Ahí ellos decían: *esta sí, puede publicar*. Y fue publicada esta foto en primera página.



Otra imagen de extrema importancia para analizar la participación de artistas e integrantes de movimientos culturales que, a través del arte, intentaban “luchar” contra la dictadura es la del músico Geraldo Vandré²⁸⁹, aquí representado en esta fotografía de Teixeira durante el III Festival Internacional de la Canción en 1968, realizado en el estadio *Maracanazinho* en Rio de Janeiro.



²⁸⁹ La canción de Geraldo Vandré a que se refiere Evandro Teixeira es “Pra não dizer que não falei das flores” (algo así como “para no decir que no hablé de las flores”, en castellano). Esta canción representa uno de los himnos de la lucha popular en contra de la dictadura brasileña. Ha quedado en segundo lugar, pero fue cantada por el gran público que llenaba en estadio. La ganadora fue la canción Sabiá de Chico Buarque y Tom Jobim, que al ser anunciada la ganadora recibió un gran abucheo. El festival era producido por la Rede Globo y hubo rumores de que fue ordenado, por parte de los militares, que la canción de Vandré no podría ganar el primer premio.

Este día también es recordado por el fotógrafo como uno de los momentos más importantes de la historia reciente de Brasil.

Pra você ter uma ideia também, a música, tudo era censurado. Aquela música o Vandrê pagou caro né?! Foi torturado, e ficou maluco. Hoje, como diz lá no norte, é um “abestalhado”. O Vandrê hoje não é ninguém, é um “abestalhado”, um homem sem nada, sem futuro. Um rombo no infinito, por causa daquela música. E eu estava lá, foi uma noite linda, eu chorei naquele dia ali, porque o povo ali queria, imagina: Sabiá, que é uma puta música do Tom Jobim e do Chico, uma música linda, uma construção belíssima, mas ninguém quis saber de Sabiá porra nenhuma naquele momento, o momento era de política né?!²⁹⁰

Otra imagen emblemática es la del guardia cayendo de su moto, un ejemplo del llamado “instante fotográfico” tan destacado por Cartier Bresson y otros grandes fotógrafos. Evandro Teixeira destaca la dificultad de capturar “correctamente” esta imagen con los equipamientos de que se disponía en aquél entonces.

[...] aquilo foi dentro do carro, da janela da Rural Willis, que naquela época o carro de reportagem era a Rural Willis, e que foi um fotograma só. E foi um fotograma só porque não existia motor né?! Não é, *click, click, click*, [sequencia rápida].²⁹¹

Esta fotografía simboliza también el posterior proceso de transición del país hacia la democracia, en el que los militares dejan el mando en manos de civiles, podría tener una leyenda como: “la caída del régimen militar”, o algo parecido.

²⁹⁰ En traducción libre: Para que tengas una idea también, la música, todo era censurado. Aquella canción, [Geraldo] Vandrê pagó caro. Fue torturado, y quedó maluco. Hoy, como se dice en el Norte, es un “bobo”. Vandrê hoy no es nadie, es un “bobo”, es un hombre sin nada, sin futuro. Un agujero en el infinito. Por consecuencia de aquella canción. Y yo estuve allí, fue una noche preciosa, yo lloré aquél día allí, pues el pueblo allí quería, imagínate: Sabiá, que era una puta canción de Tom Jobim y Chico [Buarque], una canción preciosa, una construcción bellísima, pero nadie quería saber de Sabiá en aquél momento, el momento era de política, ¿no?

No hemos encontrado ningún documento o relato que confirme la tortura sufrida por Geraldo Vandre, aunque después de volver de Chile en 1973 había cambiado, como muchos comentan, a razón de una enfermedad.

²⁹¹ En traducción libre: [...] aquello fue dentro del coche, de la ventana de la Rural Willis, que en aquel entonces el coche de reportaje era la Rural Willis, y fue sólo un fotograma. Fue sólo un fotograma porque no existía [cámara con] motor ¿no?! No es, *click, click, click*, [secuencia rápida].



A principios de los años ochenta, Brasil se encaminaba hacia la disolución del sistema represor dictatorial y la vuelta a la democracia. Evandro señala en su entrevista que los brasileños no tienen memoria y sus gobiernos fueron incapaces de preservar los archivos de los principales periódicos y revistas de la dictadura. Después de una ardua tarea de búsqueda entre los fondos fotográfico que se han conservado, Teixeira ha sufrido una gran decepción al comprobar la falta de documentos en los principales archivos del país y comprobar todo lo que se ha perdido:

Eu acho que o Brasil, como nós sabemos e você sabe, o Brasil é um país que não tem memória. Pra você ter ideia, um dos maiores absurdos, todos os arquivos da *Manchete*, do *Diário da Noite*, a inauguração de Brasília eu fiz pelo *Diário da Noite* e não estou achando, porque não tinha ideia de pegar o material e guardar naquela época, era novo, recém. Estou maluco, não tem nada de Brasília, sumiu tudo, o arquivo do *Diário da Noite* sumiu, o arquivo da *Manchete* ninguém sabe. Do *Diário da Noite*, um jornal da noite, no *Diário de Notícias*, no *Mundo Ilustrado*, e sei lá, de tantos outros que ninguém sabe,[...] ninguém sabe, desapareceu. É um absurdo isso, pra uma memória do país e você não saber onde está porque desapareceu.²⁹²

292 En traducción libre: Yo creo que Brasil, como nosotros sabemos y tú también, Brasil es un país que no tiene memoria. Para que tengas una idea, uno de los mayores absurdos, todos los archivos de *Manchete*, del *Diário da Noite*, la inauguración de Brasília que hice para el *Diário da Noite* y no encuentro, porque no tenía idea de coger el material y guardarlo en aquél entonces, era nuevo, recién. Estoy loco, no hay nada de Brasília, se perdió todo, el archivo del *Diário da Noite* se perdió, del archivo de *Manchete* nadie sabe. Del *Diário da Noite*, un periódico de la noche, en el *Diário de Notícias*, en el *Mundo Ilustrado*, y de tantos otros que nadie sabe, nadie sabe, desapareció. Es un absurdo esto, para la memoria del país y tú no saber dónde está porque desapareció.

La década de los ochenta en Brasil representó el comienzo de la decadencia del mayor periódico de la época de la dictadura, el *Jornal do Brasil*, que se agravaría en la década siguiente en el que Evandro todavía trabajaba. El periódico resistió a los cambios editoriales y principalmente financieros hasta el día 31 de agosto de 2010²⁹³, cuando salió por última vez a las calles la versión impresa del informativo que pasaría a publicarse en un medio digital. En el año 2008, el periódico tenía una publicación diaria de noventa mil ejemplares y dos años después cayó a tan solo veinte mil. Con graves deudas financieras y el avance de internet como medio de información eficaz, sus publicaciones fueron escaseando hasta su final en 2010. Evandro Teixeira recuerda este momento con tristeza y nostalgia por lo que representó el *Jornal do Brasil* en la prensa brasileña, que tuvo sus momentos gloriosos en el periodo de la dictadura. A la pregunta sobre si había una diferencia clara en el tratamiento dado a los medios de comunicación, principalmente entre las Organizaciones Globo y otros periódicos como el propio *Jornal do Brasil*, y si eso fue determinante para la posterior quiebra de este periódico, Evandro fue claro y conciso. Estas diferencias quedaban se observaban también en la propia edición en la utilización de las fotografías y su en el material informativo. Como señala Evandro.

Ah, era visual. Tanto que o pessoal chamava *O Globo* de *The Globe*, porque tinha essa coisa. Par você ter uma ideia, eu me lembro que quando houve o incêndio na Tv Globo, a gente foi fazer o incêndio, e quem sai de dentro do incêndio da Tv Globo de braços dados com Roberto Marinho? O ministro da justiça Armando Falcão, que era o “nada a declarar”. O Armando Falcão ficou conhecido como o Ministro do “nada a declarar”. Porque ele só dizia: *nada a declarar*. Então o filha da puta do Roberto Marinho saiu de dentro do incêndio. Depois foi descoberto que havia sido um incêndio proposital, porque como o equipamento estava na alfândega, era para liberar logo para a Globo. Tanto que liberaram logo e a Globo foi crescendo. Isso foi visual, como é que o Ministro da Justiça vai para uma empresa privada dar apoio a você, dono da empresa?! Sai de dentro do incêndio?! [...] [la utilización de las fotografías y los editoriales] Isso já dizia tudo, todo o mundo já sabia. O Globo tinha as portas abertas. Já o Correio da Manhã era fudido, o Jornal do Brasil era fudido, e o Jornal se fudeu mais ainda quando perdeu dois canais de televisão, cortaram tudo. Porque todo o jornal ele tem uma cota do governo, uma cota grande do governo. Perdeu tudo. O Silvio Santos ganhou um canal de televisão porque tava ao lado do Figueiredo. E o Jornal perdeu dois ou três canais de televisão e chegou a falir né?! Por essa razão. É claro que isso tudo, eu acho que valeu a pena. Valeu a pena a gente trabalhar, a gente mostrar hoje, eu acho que grande parte desse material que sobreviveu a esse momento terrível, eu acho que deu, tinha muito mais coisa, era importante que tivesse mais coisa para mostrar, mas o pouco que sobrou, aquilo que sobrou é importante e serve hoje para mostrar a importância que alguns jornais tiveram, a fotografia, e o jornalismo de um modo geral, teve na época da repressão no Brasil²⁹⁴.

293 <http://www1.folha.uol.com.br/poder/791494-ultima-edicao-impressa-do-jb-circula-hoje.shtml>

294 En traducción libre: Ah, era visible. Tanto que la gente llamaba el *O Globo* de *The Globe*, pues tenía esa cosa. Para que tengas una idea, yo me acuerdo que cuando hubo el incendio en la Tv Globo, fuimos a cubrir el incendio y ¿quién sale desde dentro del incendio de la Tv Globo de brazos dados con Roberto Marinho? El

Al final de la entrevista al ser preguntado sobre el poder de la fotografía en la construcción de la Historia y cómo ésta se relaciona con su tiempo Evandro destaca el papel determinante de la fotografía desde entonces hasta la actualidad, como se pudo ver en la intervención norteamericana en Iraq.

A fotografia tem o papel importante de contar a história. A fotografia tem esse papel em todos os sentidos, não é aqui no Brasil. Na Guerra do Vietnam ela ajudou a derrubar a guerra com aquela foto do “Nick” Ut, da menina queimando, a do general vietnamita, do vietnamita se incendiando, e em todas as guerras, a guerra do Franco, com aquela foto do Robert Capa. E assim, em todos os momentos a fotografia tem essa força e esse poder de contar parte da história. A fotografia tem esse poder, como foi na guerra do Vietnam, ou como foi com Franco, com em tantos outros. Como agora no Iraque, por exemplo, os próprios americanos, a gente diz assim: o feitiço virou contra o feiticeiro. Os americanos, não sei se você lembra, fotografaram os presos todos, queimados de cigarro, foram eles mesmos que fotografaram para sacanear, só que se fuderam, depois não deletaram, ou apagaram e, aquela merda que acontece né?! E aí descobriram, que foi feita a farsa e se fuderam, alguns foram punidos e expulsos do exército. Então a fotografia tem esse papel até hoje, como foi na guerra da Rússia, eles forjaram e tiraram o Stalin [da foto]. Então a fotografia tem esse papel importante. E como foi no Brasil, não tanto quanto nós gostaríamos, nós que fizemos parte daquele momento. No Chile também, no Chile foi assim. Mas eu acho que a fotografia tem esse papel importante de mostrar, ou de denunciar como foi aquela situação, o *por que?* Esse é o papel da fotografia até hoje, apesar dessa modificação e desse avanço da internet, de os jornais impressos terem se acabado ou estarem se acabando, mas acho que a fotografia tem esse papel importante, mesmo com essa facilidade do digital e dessa coisa toda, esse é o nosso papel, o papel da fotografia.²⁹⁵

Ministro de Justicia Armando Falcão que era el “nada que declarar”. Armando Falcão quedó conocido como el Ministro del “nada que declarar”. Porque todo que decía era: nada que declarar. Entonces el hijoputa de Roberto Marinho salió de dentro del incendio. Después fue descubierto que fue un incendio a propósito, pues como el equipamiento estaba en la alfandega, era para liberarlo de una vez para la Globo. Tanto es que lo liberaron luego y la Globo fue creciendo. Esto fue visible, cómo que el Ministro de Justicia va a una empresa privada dar su apoyo a usted, dueño de la empresa. ¿Sal de dentro del incendio?. [...] [la utilización de las fotografías y los editoriales]. Esto ya decía todo. Todos ya lo sabían. *O Globo* tenía las puertas abiertas. Pero el *Correio da Manhã* era jodido, y se jodió aún más cuando perdió dos canales de televisión, cortaron todo. Pues todos los periódicos tienen una cuota del Gobierno, una gran cuota del Gobierno. Perdió todo. Silvio Santos ganó un canal de televisión porque estaba al lado de Figueiredo. Y el periódico perdió dos o tres canales de televisión y llegó a bancarota. Por esa razón. Por supuesto que todo eso, creo que mereció la pena. Mereció la pena que nosotros trabásemos, mostrar hoy, yo creo que gran parte de este material que sobrevivió a ese momento terrible, yo creo que dio, tenía muchas cosas más, era importante que hubiera más cosas para enseñar, pero lo poco que quedó, lo que ha quedado es importante y sirve hoy para enseñar la importancia que algunos periódicos tuvieron, la fotografía, el periodismo de un manera general, tuvo en el periodo de la represión en Brasil.

²⁹⁵ En traducción libre: La fotografía tiene un papel importante de contar historias. La fotografía tiene este papel en todos los sentidos, no es solo aquí en Brasil. En la Guerra de Vietnam ella ayudó a derribar la guerra con aquella foto de Nick Ut, de menina quemada, la del general vietnamita, del vietnamita en llamas, y en todas las guerras, la guerra de Franco, con aquella foto de Robert Capa, Y así, en todos los momentos la fotografía tiene esta fuerza y este poder de contar parte de la historia. La fotografía tiene este poder, como fue en la Guerra de Vietnam, o como fue con Franco, como en muchos otros. Como ahora en Iraq, por ejemplo, los propios americanos, la gente dice así: el hechizo se volvió contra el hechicero. Los americanos, no se si te acuerdas, fotografiaron a todos los presos, quemados con cigarrillo, fueron ellos mismos que fotografiaron gastar una broma, pero se jodieron, después no borraron, o apagaron, la mierda que suele pasar. Pero lo descubrieron, que era una farsa, algunos fueron punidos y expulsados de ejército. Entonces la fotografía tiene este papel importante. En Chile también, en Chile fue así. Pero yo creo que la fotografía tiene este papel importante de enseñar, o de denunciar como fue aquella situación, el por ¿qué? Este es el papel de la fotografía hasta hoy, a pesar de estos cambios y del avance de la internet, de los periódicos impresos han

21.2 El *fotohistoriador* español Publio López Mondéjar

Publio López Mondéjar²⁹⁶ es el principal *fotohistoriador* español contemporáneo. En este trabajo se han utilizado algunas de sus publicaciones, como *Historia de la Fotografía en España*, *La fotografía como fuente de memoria* y *Luis Escobar, fotógrafo de un pueblo*. Publio organizó diversas exposiciones y libros sobre los principales fotógrafos españoles y, más recientemente, dirige el proyecto *La voz de la imagen*, con entrevistas de los principales fotógrafos españoles y un abundante archivo fotográfico que dispone de los materiales originales del proyecto a disposición de investigadores e interesados para su consulta en Madrid. Además de escribir para algunas revistas fotográficas españolas, Publio es un referente de la historiografía de la fotografía española, además de un hombre sencillo, de habla tranquila y muy amable en nuestra entrevista.

En esta entrevista, nos cuenta un poco de su vida y su experiencia de “niño de pueblo” y “hombre de ciudad” en el contexto histórico del franquismo en la España de la dictadura y la posterior transición política. En este sentido, hemos seleccionado algunas imágenes del fotógrafo español Eugeni Forcano²⁹⁷ para acompañar las palabras de Publio.

Publio López Mondéjar es español, de una familia campesina de siete hermanos y nació en el año de 1946 en un pequeño pueblo de Cuenca, en la parte de La Mancha fronteriza a la Comunidad Valenciana. Por aquél entonces el pueblo de Casasimarro tenía 4.500 habitantes. Publio recuerda cómo fueron sus primeros años en Albacete y los cambios sufridos por su familia al principio del franquismo.

(...) cuando me fui a Madrid a estudiar se había convertido en un pueblo con casi la mitad de población porque habían emigrado a Alemania, a Suiza y Francia, luego a Inglaterra, pero sobre todo a Valencia, Barcelona y Madrid. Soy de una familia campesina, mi padre era campesino, trabajaba con animales en el campo, vivió la Guerra y después de la Guerra hizo una carrera quitándose tiempo de descanso, por correspondencia. Sacó la carrera y empezó a dedicarse a los negocios y pudo alimentar a los ocho hijos. Yo, mis hermanos y hermanas estudiábamos en un colegio de Albacete, y hacíamos *la social* por allí.

llegado a su fin o casi, pero creo que la fotografía tiene ese papel importante, mismo con esa facilidad digital y de todo eso, este es nuestro papel, el papel de la fotografía.

²⁹⁶ Nuestro encuentro se produjo en el parque del Buen Retiro en Madrid, al día 11 de junio de 2011, mientras que, simultáneamente, tenía lugar en el mismo Parque la Feria del Libro.

²⁹⁷ Eugeni Forcano nace en Barcelona en 1926, aunque su familia es oriunda y vive en Canet de Mar, población en la que pasa su infancia y juventud, y donde instala su primer laboratorio fotográfico. En 1949 ingresa en la Agrupació Fotogràfica de Catalunya aunque hasta 1960 su dedicación a la fotografía es amateur. Es precisamente este año cuando, a raíz de ganar el concurso estival de fotografía que convoca anualmente el semanario *Destino*, decide abandonar su trabajo y dedicarse profesionalmente a la fotografía. Empieza haciendo reportajes en blanco y negro de cariz social en Barcelona, aunque pronto recorre toda Catalunya en busca de crónicas que reflejen la vida en pueblos y ciudades.



El *fotohistoriador* nos cuenta también cómo era su entorno familiar, sus tendencias políticas y sus consecuencias y acciones. En esta parte de la entrevista habla de su padre y de su madre.

Mi padre era un hombre de izquierdas, era un hombre republicano, sin partido, aunque siempre fue simpatizante de los partidos de izquierdas nunca se había metido en ningún partido y ningún sindicato. (...) Sobrevivió a la represión de los primeros años (...) la primera época fue más dura, pues era la más cercana a los nazis, y cuando los nazis perdieron el franquismo sintió mucho, pues Francisco Franco era un dictador pragmático. Mi padre sobrevivió estos años en un silencio forzado, en un país silencioso, una sociedad de cementerio (como se hablaba en la literatura de aquél entonces). Mi padre fue de esta oposición silenciosa, no organizada, escéptica, muy mayoritaria en España que se sumó a una oposición minoritaria que hacía el Partido Comunista en las guerrillas. Pero había una masa franquista, de gente que pensó realmente que cuando Franco entró vino la paz, que no la había. Y eso no se puede olvidar, si no Franco, no se hubiera mantenido durante cincuenta años. Mi madre era una mujer que se dedicó siempre a apoyar logísticamente las labores de la oficina y de la casa, de la familia, mi familia era mucha familia, y con muchas parejas de mula que había todas en casa, mucha gente que trabajaba con mi padre. Mi padre acabó convirtiéndose en un terrateniente. O sea, mucho trabajo y mi madre tuvo que ocuparse de la casa con la cantidad de hermanos jóvenes, y mi madre tuvo que dedicarse a todo. A cuidar de sus hijos y llevar la hacienda de mi padre. Ella ha muerto con 52 años, muy joven, no sé de qué [murió] exactamente, era una mujer muy fuerte. Una mujer muy determinada, una mujer ideológicamente del bando franquista, su familia. A su padre lo mataron las fuerzas incontroladas de la izquierda y eso le hizo muchísimo daño, pero mi madre era una mujer que sabía muy bien reconocer la gente que valía y la gente que no valía, fuese del sitio ideológico que fuera. Y los que hemos conocido la dictadura sabemos valorar mucho eso, saber quién es de tu sitio, o de tu bando, o sea, saber dirimir quién es mala persona y quién es

buen persona. Y del bando contrario igual. Yo creo que he tenido suerte, tuve una madre y un padre que sabían muy bien que eran gobernados por gente de poco escrúpulo, políticos de poco nivel moral, de poco nivel intelectual. Un país muy siniestro el país de la dictadura. Y yo creo que ellos sabían muy bien, sabían quién merecía la pena, sabían sobrevivir y sobre todo con un censo muy crítico.

Con quince años Publio se marchó a la capital para estudiar el preuniversitario, un curso que posibilitaba la entrada a la Universidad en esos años. Desde entonces está en Madrid y se considera un madrileño. Aquí hizo sus varias carreras y conoció a José Luis Sampedro.

Yo estude en la universidad varias carreras como políticas y económicas. Y desesperado me di cuenta de que a mí no me gustaban las políticas, ni las económicas, no tenía ningún talento para esas carreras. Entonces un profesor mío, quizá el mejor profesor que he tenido en mi vida, José Luis Sampedro, un escritor extraordinario que ahora tiene 90 años ya o más y felizmente sigue escribiendo, era un profesor mío de estructura económica y un día me llamó y me dijo: “¿Y usted por que estudia económicas?”. Y yo le contesté: “*porque no puedo estudiar las carreras de letras*” (porque había un bachillerato de Letras y un bachillerato de Ciencias), entonces el que hacía el bachillerato de Ciencias estudiaba Ingeniería, Arquitectura y estas cosas; y el que hacía el bachillerato de Letras podía estudiar Derecho, Filosofía y Letras, Historia, Historia del Arte, etc. Yo había estudiado Ciencias porque el profesor era muy malvado, y cuando hice la segunda parte del bachillerato fue en Ciencias para evitar a este profesor. Con lo cual no pude hacer nada. Entonces José Luis Sampedro me dijo: “Pero hombre usted nunca va a ser un gran economista, es una pena, tú escribes muy bien, yo te pongo buena nota porque está muy bien escrito, pero no sabe nada. “¿Entonces porque no va hacer algo de Ciencias y de Letras?” y yo dije: “*¡es que no puedo!*”, y él me dijo: “*¡Sí, hay una carrera que se llama Periodismo, y ahí usted puede hacer lo de Ciencias y de Letras!*”. Entonces me fui a estudiar Periodismo. Yo tenía 18 años ya. En lugar de empezar la carrera de Periodismo con 16 o 17, yo empecé con 18 o 19, en 1966. Y terminé mi carrera a principios de los años 70.



Mi siguiente pregunta fue: ¿Por qué hacer la carrera de periodismo en el en la dictadura?

La carrera de periodismo era totalmente absurda, pues era una carrera de periodismo impartida en plena dictadura. Creo que la facultad de periodismo sigue siendo muy mala, pero en aquel entonces era una enseñanza de periodismo cuyos profesores estaban a favor de la dictadura. En un país con un régimen que siempre había combatido la libertad, y muy especialmente la libertad de expresión, la enseñanza de periodismo me imagino cómo podía ser. Eran profesores venidos directamente de la aristocracia del régimen, Emilio Romero, por ejemplo, que era director del *Diario Sindicalista*, B. Mostaza, que era director del diario de la Iglesia *Ya*, fascistas sin ningún curriculum, algún nazi escondido en España, como Mindila Oria por ejemplo, que nos daba Historia; algún nazi francés escondido en España, como Aminice Martin que nos daba Francés. Eso, digamos, era lo que era el Profesorado, por hablar de alguna manera, las asignaturas eran Asignaturas de Nueva Planta. No había mucha bibliografía ni tenía una gran tradición, era una carrera que se podía hacer perfectamente sin ir a clase. Con eso me permitía hacer el Servicio Militar e ir a hacer los exámenes y aprobar la carrera. Pero sí había un problema. Al tomar esta carrera había Inglés, porque yo no estudie inglés jamás, se estudiaba francés, [se estudiaba] francés y mal, porque no había buenos profesores de francés. La enseñanza de inglés es muy posterior a la de francés. Y ahí había la clase de inglés y a todos nos suspendían, porque nadie sabía nada de inglés. Ésa era la única dificultad. El resto era todo muy fácil, con unos profesores que aprobaban a todos para no tener conflictos.



Entonces el profesor de Fotografía, que era José Luis Campea, hijo de un gran reportero histórico (junto a Alfonso), y ese fue José Luis Campea Hijo, que comenzó a trabajar en el año de la República y en los años del franquismo fue un forofo de Franco; [él] no iba a clase; no nos enseñaba fotografía con una cámara; no utilizaba imágenes para decir cómo era el fotoperiodismo en el siglo XIX, en el siglo XX; no nos hablaba de su experiencia; no llevaba negativos, ni placas de cristal; ni íbamos a un laboratorio, o sea, [la enseñanza de Fotografía] era una cosa completamente impresionante, era horroroso y de nivel bajísimo. Había periodistas que entonces eran muy aficionados a la lectura, que era un gran *spot*. Y tenía también mis amigos, Rosa Montero, por ejemplo, que era una periodista. Pero no aprendimos nada, sólo aprendimos lo que fuimos leyendo en los libros, en los periódicos extranjeros y en nuestros viajes, por Inglaterra, por Francia, que entonces era muy raro hacerlo. Ahora todos los chicos quieren hacer Erasmus, pero en aquel entonces era muy raro irse al extranjero.

Al terminar la carrera Publio comenzó a trabajar como periodista. Aunque le interesa entonces mucho la literatura y podría haberse dedicado a escribir, pero comprendió que la censura imperante entonces limitaría su libertad para expresarse y le impediría dedicarse a la escritura, por lo que optó por “hablar con las imágenes”. Antes en 1970 decidió salir fuera de España y se marchó a Londres como tantos otros jóvenes de su generación. Necesitaba ver mundo y cambiar de aires.



Cuando terminé mi carrera, había sobrevivido trabajando y colaborando con periodistas de entonces. Periodistas en la estafeta literaria, porque a mí me gustaba mucho la literatura y hacía críticas de libros, imagínate ¿con veinte años hacer crítica de libros?, pero bueno, me pagaban. Y [hacía también] algún reportaje y algunas entrevistas. Entrevistas de entonces, como el *Sábado Gráfico*, como la *Revista Cria*. Pero yo aprendí ya en esos años que el periodismo español era un oficio de canallas, o eras un canalla o no podías. La afirmación puede ser muy fuerte, y que me perdonen los buenos periodistas que ha habido y que hay, pero normalmente tu tenías que seguir las consignas de los peligros que había entonces. No podías publicar nada, había una censura tremenda, se negociaba con las informaciones. Un director de la *Revista Sábado Gráfico* [estaba] regañando a mí y a un compañero porque habíamos hecho un reportaje sobre unos delitos cometidos por el Obispado de Valencia y no lo publicaba nunca, y al final cuando preguntamos qué pasó nos enteramos de que él lo que hacía en esta revista, y luego en *Interviú*, era negociar el reportaje con la víctima. Le decía al Obispo “*O nos da 5 millones o lo publicamos*”. Eso hizo mucho la prensa española de entonces y la prensa del primer tramo de la Democracia. Y se vio que era mucho más negocio esto. Seguían en este negocio muchos periodistas honradísimos, trabajadores maravillosos que fueron víctimas de estos desaprensivos. Valía treinta mil por ejemplo una entrevista en una revista famosa. Entonces le dije “*Este no es mi oficio*”. De política no se podía escribir, no había libertad, de literatura había muy poco y más o menos tenía que informarte un poco más. Pues entonces fue un momento delicado y me fui a Londres en el año 70. Me fui a Londres a vivir. A quitarme un poco del franquismo de encima y a ver lo que había por el extranjero. [Fui] realmente sin nada, y ahí trabajé de todo.

En Londres Publio se dedicó a la fotografía, aunque acuerda que ya había conseguido publicar algunas en revistas y periódicos españoles.

A hacer fotos lo había aprendido aquí en España, un poco antes con un fotógrafo cubano llamado Demetrio. Y una vez allí [en Londres] ya sabía bastante de fotos de todos, fotos para una revista que se llamaba *Criva*, que yo mandaba desde allí; fotos para el diario *Pueblo*, que yo hacía con unos fotógrafos responsables que había en el Diario en aquel entonces; fotos de comuniones y bodas de los inmigrantes españoles; fotos de teatro que a veces colocaba en revistas de teatro o vendía a las compañías de teatro. Un atrevimiento. Todo eso en un momento en el que estaba trabajando de camarero en unos bares, lavando las cocinas con Joaquín Sabina, que era el cantante de plantilla de la música española; Isabel Garrido, estaba allí mucha gente. Unas chicas que querían ser libres por un mes y ahí hacían cosas que aquí no hacían. Londres era un destino que todo mundo se iba para una semana o un mes, pero los que vivíamos allí éramos un poco los conocedores. Y estuvimos mucho tiempo, Joaquín Sabina estuvo desde el año 1970 hasta 1978, y yo volví en el 74, un poco antes de que se muriera Franco.

Un poco antes de la muerte de Franco, Publio volvió a Madrid y empezó a trabajar en la revista *Carta de España*.

Entonces volví a Madrid y encontré un trabajo en una revista, una revista que se hacía para los inmigrantes y que se llamaba *Carta de España*, que se distribuía mucho en Brasil, en Cuba, en México, y en Venezuela. En esta revista he estado trabajando hasta ahora. Era una revista mensual, muy cómoda que me permitía vivir, tenía un sueldo. Me permitía vivir y viajar para hacer reportajes de inmigrantes españoles y cuando llegué a Inglaterra a hacer reportajes de los inmigrantes me iba a la Royal Photography Society, iba a las buenas exposiciones de estos templos de la fotografía que en España no existían, y fue una parte importante de mi vida. Me fui formando y tomando nota pues la fotografía española se guarda en buena parte en estos templos. Y en Londres es cuando yo empecé a sistematizar un poco toda esta especie de afición mía por la fotografía como testimonio.

Publio evoca su primer contacto con la fotografía siendo niño en su pueblo y como le impresionó la magia que tenía entonces la fotografía:

En mi pueblo cuando iba a la casa de mi abuela, que tenía una caja con retratos, caja de cartón o de lata donde se metía los dulces de membrillo o las cajas de zapatos ahí la gente de mi tierra, la gente de toda España, así como la gente de Brasil me imagino, es donde guardaba sus fotos. Y allí estaba el abuelo cuando se fue a la guerra de Cuba, el abuelo cuando se fue a la guerra de Marruecos, el abuelo cuando se casó, el abuelo cuando compró la primera mula, etc. Eran fotos que todas me decían algo, me hablaban de algo. Me hablaban de mi gente, de mi tierra y me hablaban de mi pasado. Yo veía el rostro de mis abuelos. Pero además de eso había fotos muy relevantes, muy relevantes a nivel formal. Es que todas (las de mi pueblo) estaban firmadas por tres fotógrafos. En las que había de principios de siglo firmaba un fotógrafo que se llamaba Polce, que era de Cuenca; las fotos de la época de la dictadura de Primo de Rivera, en los años 1915 hasta 1924, eran de un fotógrafo que se llamaba Soler; y las fotografías ya de 1925 hasta 1940 eran de un fotógrafo que se llamaba Luis Escobar. (...) Y yo con todo eso fui reproduciendo, guardando, lo iba robando, aunque no me quería dar mi abuela (...). Todavía era un tiempo raro porque yo cuando me iba a la casa de mis amigos en lugar de irme a jugar demasiado, siempre me ha gustado jugar pero siempre preguntaba “¿Podría dejarme las fotos de sus abuelos?”, y ahí

me quedaba viendo las fotos de la abuela, y decían “*No tire ninguna ¡hein!*”. Yo creo que viví todas las fotos de mi pueblo. En un pueblo pequeño se conoce a todos. Y me di cuenta de que eso que a mí me hacía la fotografía, se hubiera sabido transmitir bien esa sensación podría decírselo a mucha más gente, lo tenía clarísimo. Porque en aquel entonces ya me había dado cuenta de que la fotografía era algo diferente a la pintura, era diferente al cine. En la pintura es el pintor el que ve algo y siempre de algún modo está su mano. Y en la fotografía parece que todo depende de la voluntad del fotógrafo lo que aparezca en la foto, o sea, dice las cosas de manera más sencilla. Es más verdad. La gente percibe que nos habla de nosotros mismos de una manera más eficaz. Y realmente hay interés de la gente por salir ante la cámara en los escenarios pobrísimos de entonces, en los corrales con los animales. En la guerra de Cuba cuando los militares españoles robaban el dinero que les daba el Estado, en lugar de comprarles botas a los soldados se les compraba alpargatas porque el otro ya les había robado. Podías ver muchas cosas en una fotografía, en el gesto de la gente, en el rostro podías ver mucho. Eso de algún modo cuando yo volví de Londres pensé que el trabajo de periodista era un trabajo para vivir, ya tenía una edad y mis amigos eran redactores jefes todos y yo no era nada, era para vivir y para de alguna manera irme reuniendo las fotografías para vender y de una manera más sistemática darlas a conocer, reunidas, seleccionadas, ordenadas y por eso en el año 1978 ya tenía un libro. Tenía muy claro el libro porque cuando volví a mi pueblo yo busqué (pues el fotógrafo Luis Escobar era muy ordenado, y ponía Albacete, la calle, la fecha) a Luis Escobar y encontré a su hijo. Afortunadamente su hijo tenía unas 4 mil placas de cristal. Hice algo complementario y es pasar por todos los pueblos por donde había ido trabajando, pues estos fotógrafos eran feriantes, eran fotógrafos que no podían competir con el gran retratista de Albacete. El gran retratista de Albacete era el que tenía el estudio mejor, pero yo he visto su estilo y no me ha dicho nada, pues eran fotos estáticas, muy bien enredadas, muy bien hechas. Pero Escobar era un fotógrafo popular, entonces como él no tenía estudio pero tenía unos orillos muy redecorados no podía competir en la capital, que era Albacete, pues se iba a los pueblos y a las ferias. En la feria la gente se pone más guapa, la gente tiene un poco de dinero y se gasta algo más y tú puedes seguir perfectamente la ruta de Escobar de cada año.



Publio López Mondéjar recuerda también el trabajo de los fotógrafos de entonces y su

relación con sus imágenes, además hubo uno especial, Luis Escobar, que era del mismo pueblo que su abuelo.

Afortunadamente, ocurría una cosa muy bonita. Mi abuelo era del mismo pueblo que Luis Escobar, se había casado con una señora de mi pueblo y cuando Escobar venía a mi pueblo, no podía quedarse en una posada porque se gastaba todo el dinero que ganaba y se iba a casa de su paisano. Y la persona que era de su pueblo era mi abuelo, y allí le instalaba mi abuelo, que era un hombre muy bueno, le instalaba en una habitación y por la noche mi madre, que era una niña de 3 años, y luego de 4, y luego de 5, quedaba allí, porque siguió viniendo mucho tiempo pues de hecho era muy simpático. Los fotógrafos populares eran muy simpáticos, si no, no podía. Era un gran fotógrafo de grupos, casi todas sus fotografías eran muy numerosas, y no es fácil hacer [fotografías de] grupos. Sólo conozco un fotógrafo peruano, Martín Chambi, que hacía unas fotografías de grupos fantásticos. Y además es que luego se la vendía a todos. Entonces Luis Escobar dejaba en casa de mis abuelos todas las fotos, cada una con un número, él las dejaba allí y se iba a otro pueblo, a otra feria. Entonces la gente venía a mi abuelo y decía *“La número uno”*, la número uno a dos reales, 2 reales eran unos 25 céntimos. Y entonces la gente decía: *“Yo quiero esta”*, y cuando volvía Luis Escobar mi abuelo decía: *“De la número uno la quieren veinte, y de la número nueve la quieren tantas”*. Entonces él las hacía, mi abuelo las vendía y le mandaba el dinero; ésta era la vida de un fotógrafo. Mi madre siempre se sintió fascinada por la luz roja, el mago que saca un cristal y se lo enseña a la niña, *“aquí no hay nada niña, ¿no?! ¿Y ahora?”* *“Ahora hay imagen, ahora un papel”*. Eso mi madre me lo ha contado.

Esta “magia” que supone la imagen fotográfica fue lo que hizo que Publio se interesase más por la fotografía como lenguaje y como testigo del tiempo. Probablemente, su relación con el fotógrafo Luis Escobar y sus fotografías fue lo que despertó, desde muy temprana edad, su afición por este tipo de representación y de captura de lo real. Como nos cuenta en esta parte de la entrevista:

Todo eso es lo que me ha llegado a mí de la fotografía, la magia. Y eso fue lo que a mí me animó, el que este fotógrafo fuera un grandísimo fotógrafo, un gran fotógrafo. Entonces yo hice luego un libro dedicado a este fotógrafo, y curiosamente apareció Juan Carlos Luna, que entonces comenzaba a hacer una editorial que se llama Lunwerk, Lunwerk Editores, que se convirtió en la mejor editorial española de entonces hasta ahora, que se ha transformado en Planeta y ha empezado el declive. Juan Carlos Luna, al que en seguida le interesó el tipo de libro/biografía, puso a mi disposición toda la estructura editorial que existía entonces y empezó a hacer y ya fue cuando se hizo la *“Fotografía como fuente de la memoria”*, *“Historia de la Fotografía en España”*, que en el año 1887 apareció el primer volumen, siglo XIX; en 1992 apareció el segundo volumen que era de 1900 hasta la Guerra Civil; luego *“La Historia de la fotografía en la España de Franco”* que era el tercer volumen; y luego incluso se ha publicado en un tomo así de gordo y también en formato de bolsillo. Eso es, digamos, como yo percibía la fotografía, cómo me afectaba a mí la fotografía. Empecé a mirar en más archivos, no en los archivos de la abuela, en los rastros, coleccionistas, que habían coleccionado. Yo nunca fui coleccionista, había la posibilidad de comprar muchas fotos entonces, pero poseer fotos a mí no me interesa, lo que me gusta es verlas y utilizarlas. Y luego hay que decir que entonces tenían muchísimos (...) tenían puesto todos sus cajones de fotos a mi disposición y yo encantado, porque los archivos públicos españoles eran malísimos, no tenían curadores, luego los curadores que había tenían un sentido patrimonial

del archivo, creían que era suyo. Todo ha evolucionado muchísimo, hay más interés, aunque no tanto como parece, y ahora que hay una crisis económica los proyectos de exposiciones han bajado mucho, no hay tanto interés.

Al terminar la entrevista Publio López Mondéjar habla del panorama actual de la fotografía en España y los cambios ocurridos a partir de la Transición. Hace una crítica a PhotoEspaña, el principal festival de fotografía de este país.

PhotoEspaña es una empresa privada que funciona con dinero público, el creador de PhotoEspaña es un genio, ha conseguido hacer un negocio, que era una empresa privada pero que se sostiene con dinero público, tanto que las exposiciones de PhotoEspaña hechas por la propia PhotoEspaña no hay ni dos, ni tres, ni en los mejores años. Son exposiciones que hacen direcciones generales, bancos, cajas, fundaciones, pero como ahora hay menos dinero se caerá, claro. Las exposiciones que se hacían en los últimos años, eso ya no se hace, porque PhotoEspaña no genera exposiciones. Hay muchos archivos que las enseñan, que guían a los invitados pero no cobran, el hecho de estar al lado de los grandes figurillas es un pago para ellos, es un negocio, entonces caerá. El Ayuntamiento de Cuenca tenía varias exposiciones para PhotoEspaña, pero ahora tiene dos menos. He visto una exposición de PhotoEspaña y no me ha gustado. Pero bueno, es verdad que la existencia de una gran feria de fotografía en los años 1980 era impensable. (...) Estamos en una explosión, digamos boyante, pero ¿hasta qué punto es boyante? ¿Cuántos libros de fotografías se venden? Se venden muy pocos. Han vendido de Cristina García Rodero, un editor puede ganar dinero con Cristina García Rodero, pero es muy difícil. Entonces la editora de fotografía en España, el Lunwerk, La Fábrica, se basa en la compra de las empresas públicas. Si las empresas públicas están en crisis las exposiciones y ediciones de fotografía van a caer muchísimo, pues la gente no compra libros de fotografía, esta es la verdad. Pasó un momento bien, pues las exposiciones de fotografía eran muchos más baratas que las de pintura y costaba menos e iba tanta gente o más. La única institución que tiene una política de exposiciones definida, sólida y que la mantienen un tiempo, es una compañía de seguros, que se llama Mapfre. Se no fuera por Mapfre aquí no conoceríamos ni a Man Ray ni a Atget, ahora los tiene, muchos años después que se los descubrieran en París, han pasado muchos años. O sea, no estamos muy bien. Es una superficie dorada pero dentro no hay nada, porque no se genera nada, además en cuanto el dinero público se caiga no existirá. No hay una base real, entonces no se va quedar muy bien. Hoy no tengo vínculo con ninguna institución, o revista, o empresa ni nada. Yo tenía mi vínculo personal con el presidente de la Editorial Lunwerk, pero la vendió, se hizo mayor, dice, se ha jubilado, y yo tengo dos o tres libros por hacer. No sé todavía con quién los voy a hacer.

Sobre el panorama del futuro a corto plazo, el *fotohistoriador* también se muestra un poco “preocupado” con el avance cada vez mayor de la privatización de la fotografía y añade una posible alternativa a este monopolio fotográfico español.

Puede ser que un día te llame y diga “Oye Sereno voy a hacer mi libro como hice el primero”. ¿No te he contado como hice el primero? Lo hicimos nosotros, el primer libro lo edité yo. Edité yo siguiendo un sistema en el que cuanto más difíciles son las cosas, me gustan más. Entonces yo me reuní con una cantidad de amigos bastante grande. Entonces, si

yo pensaba hacer dos mil ejemplares, que es lo que hice, mi amigo, el impresor, me dijo “cada libro nos va a costar tanto, de hacerlo nos va a costar tantas pesetas. Te voy a cobrar el mínimo y te voy a dar, como se dice, una letra de noventa días. ¿Sabes lo que es? Es una letra, que aquí se llama un papel, y que después de noventa días lo tiene en metal. Entonces te da tres meses para pagar. Eso son facilidades. Entonces yo conseguí que muchos amigos se comprometieran, digamos diez euros un libro, mi amigo Manolo me daba cien, y luego yo les daba los libros. “¿Tú me has dado cien? Pues yo te doy diez libros” con lo cual tú luego los vendes a tus amigos al precio de fábrica, los regalas. Y conseguí pagar mil libros así. Con lo cual, con esos mil libros, yo pagué a mi impresor y quedaron otros mil para vender y se vendieron. (...) Lo de [Santos] Yubero vendió muchos libros, que soy académico de Bellas Artes, a mí me gusta mucho romper la imagen clásica del académico, yo soy una persona que va por ahí con su bici todavía, trabajador, me gusta el trabajo que hago, y sobre todo creo que la humildad es la cosa más bonita en la vida. Sería muy bonito en este momento hacer mi próximo libro igual que hice el primero. Pues ahora tengo muchos más amigos y mucho más ricos (se ríe).

Conseguir hacer el libro así, y cuando tenga que presentar delante de la televisión poder decir “Lo que hay en España es superficie, el Ministerio de Cultura no es nada, no es nada”. Aquí yo que soy una persona con 65 años que ha hecho muchos libros, que los ha vendido en miles de librerías, ahora tengo que editármelo yo porque no hay nadie que lo edite como yo quiero, y esto es así. Y es muy posible que lo hagas. Yo lo tengo muy claro, y además es posible. Es posible y es bonito. Y demuestras que ésta es una situación precaria.



Publio López Mondéjar constituye uno de los principales articuladores, investigadores y promovedores de debates lúcidos sobre la Fotografía como fuente de memoria y también sobre su historia técnica y estilística. Algunos de sus más importantes trabajos serán detallados en la bibliografía de esta tesis.

22. La fotografía como el espejo fragmentario de la Historia

Hemos analizado hasta aquí los procesos y el desarrollo de la técnica y el lenguaje fotográfico a lo largo del siglo XX y, más detenidamente, en los procesos dictatoriales vividos en Brasil y en España. Ahora, en esta tercera parte del trabajo, nos proponemos analizar el factor fragmentario de la utilización de la fotografía en los estudios históricos. En este sentido, debemos recordar lo que fue dicho en la primera parte de este trabajo sobre los códigos inherentes al documento fotográfico presentados a partir de una perspectiva semiótica de la imagen, abordada por Roland Barthes, Umberto Eco, Charles Peirce y Philippe Dubois, además de cómo el lenguaje fotográfico se articula en su entorno social y político.

En esta tercera parte del trabajo haremos un análisis iconográfico e iconológico más detenido sobre la actuación de dos fotógrafos, un brasileño y una española, al registrar los procesos de transformaciones sociales y políticas en sus países. Así, en este sentido, nos serviremos de la teoría de análisis propuesta por Aby Warburg (1866-1929) y aplicada por Erwin Panofsky²⁹⁸ (1892-1968) a los estudios de la imagen. Estas teorías surgen a partir de un intento de reaccionar en contra del formalismo, al pensar que éste no va más allá de las imágenes y no indaga en la interpretación de la obra.

En primer lugar tenemos que diferenciar *iconografía* de *iconología*. Mientras que el primer término hace referencia a una descripción y primera interpretación del significado del objeto representado, el segundo, la *iconología*, se refiere a la ciencia que estudiaría el objeto en cuestión, su origen, las referencias (libros, pinturas, etc.) que inspiraron la obra y los procesos por los que ha llegado a tener determinada interpretación, así como su relación de significado con los demás objetos. La *iconología* asume como premisa la importancia del símbolo y cómo éste ha sido una constante en la humanidad, que reproduce continuamente al relatar y/o plasmar pictóricamente, o de cualquier otra manera, una idea. El alemán Erwin Panofsky consideraba la *iconografía* como la rama de la Historia del Arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de Arte en contraposición a su forma, o lo que es lo mismo, el significado que trasciende a la propia obra en sí misma. Hay que recordar que Panofsky realiza sus estudios y aplica su teoría de análisis a partir de las pinturas y, más específicamente,

298 PANOFSKY, Erwin. *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

a partir de las obras del Renacimiento, ocurrido entre los siglos XV y XVI en Europa Occidental. Nosotros proponemos la aplicación de esta teoría a algunas de las imágenes fotográficas producidas en el contexto del final de las dictaduras y transiciones vividas en Brasil y en España en el siglo XX, como ya hemos dicho al principio de este apartado, y haremos las necesarias ponderaciones en cuanto a la diferencia entre la pintura y la fotografía²⁹⁹, tanto en la producción como en la recepción de estas imágenes.

La teoría de análisis de Panofsky, en este sentido, se suma al análisis histórico-semiótico propuesto por Peirce y Barthes sobre la imagen fotográfica reconociendo e identificando sus códigos y articulaciones de sentido³⁰⁰. Al utilizar estas teorías reafirmamos el valor fragmentario y del espejismo histórico propuesto por la imagen fotográfica.

22.1 La propuesta metodológica de análisis de Erwin Panofsky

Erwin Panofsky³⁰¹ determina que el análisis *iconológico* e *iconográfico* está dividido en tres partes o aspectos a considerar a la hora de interpretar una obra pictórica: *significación primaria* o *natural* (a su vez, subdividida en significación fáctica y significación expresiva); *significación secundaria* o *convencional* y la tercera es la *significación intrínseca* o *contenido*.

La *significación primaria* o *natural* se refiere a la identificación de formas puras, (es decir, ciertas configuraciones de línea y color u objetos puestos de una cierta manera específica) como representaciones de objetos naturales, seres humanos, animales, plantas, casas, etcétera; identificando sus relaciones mutuas como acontecimientos, y captando, finalmente, ciertas cualidades expresivas como el carácter doliente de una postura o un gesto, o la atmósfera tranquila y doméstica de un interior. El universo de las formas puras así reconocidas como portadoras de significaciones primarias o naturales puede llamarse el universo de los motivos artísticos. Una enumeración de estos motivos construiría una descripción *pre-iconográfica* de

299 Ver la primera parte de este trabajo, *La revolución fotográfica*.

300 Ver el apartado *Pensar la mirada e interpretar lo visible: los códigos del lenguaje fotográfico* en la primera parte de esta tesis doctoral.

301 PANOFSKY, Erwin. 1983. *Opus cit.* Pág. 47-49.

la obra de arte³⁰².

Lo que Panofsky determina como *significación secundaria* o *convencional* es aprehendida advirtiéndole que una figura masculina provista de un cuchillo representa a san Bartolomé, que una figura femenina que sostiene un melocotón en la mano es una personificación de la Verdad, o que un grupo de figuras sentadas a la mesa según una determinada disposición y unas determinadas actitudes representa la Última Cena.

Operando así, establecemos una relación entre los motivos artísticos (composiciones) y los temas o conceptos. Los motivos así reconocidos como portadores de una significación secundaria o convencional pueden llamarse imágenes, y las combinaciones de imágenes constituyen lo que los antiguos teorizadores del arte llamaban *invenzioni*: nosotros acostumbramos a llamarlas historias y alegorías. La identificación de semejantes imágenes, historias y alegorías corresponde al dominio de lo que comúnmente denominamos “iconografía”. En realidad, cuando solemos hablar del “asunto” en contraposición a la “forma”, aludimos principalmente a la esfera del “asunto” secundario o convencional, es decir, el universo de los temas o conceptos específicos manifiestos en imágenes, historias y alegorías, en contraste con la esfera del “asunto” primario o natural, expresado en motivos artísticos. [...] para un análisis formal, en el sentido estricto de la palabra, se deberían evitar incluso términos como “hombre”, “caballo” o “columna”, para no hablar de valoraciones como las de “el triángulo impropio entre las piernas del David de Miguel Ángel” (...).³⁰³

Esta concepción de *significación secundaria* o *convencional* de Panofsky se acerca a lo que Barthes llamaría el *studium* de la foto, esto es, una especie de convencionalismo construido histórica y socialmente, como ya hemos analizado en este trabajo.

La tercera etapa del análisis propuesto por Erwin Panofsky es la identificación de la *significación intrínseca* o *contenido*. Ésta se aprehende investigando aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra³⁰⁴. Esta concepción de Panofsky se acerca al estudio de la fotografía con la identificación de la foto como *índice* y como *ícono*, presentada por Dubois en el primer capítulo de esta tesis. En el sentido de la imagen como síntesis y referencia de un determinado período histórico.

Pero la teoría de análisis aportada por Panofsky y por E. H. Gombrich no contempla la imagen

302 PANOFSKY, Erwin. 1983. *Opus cit.*

303 *Idem.* Pág. 48.

304 *Idem.* Pág. 49.

fotográfica, pues su objeto de análisis son, sobre todo, las pinturas insertadas en el contexto artístico del Renacimiento. Así, al intentar aplicar su método iconográfico e iconológico en el estudio de la fotografía documental, hay que recordar las grandes diferencias, tanto en la construcción como en la recepción, entre una fotografía y un cuadro³⁰⁵. De esta manera, la semiótica y la semiología de Dubois, Barthes y Eco se presentan complementarias y, a la vez, esenciales a la hora de interpretar iconográfica e iconológicamente lo que llamamos *fotografía documental*, que es nuestro objeto de estudio y análisis aquí. Podemos encontrar semejanzas entre la fotografía artística o *pictorialista* con las construcciones y el lenguaje visual del arte del Renacimiento, pero en la fotografía documental se hace más difícil, pues muchas veces trabajamos con instantáneas y no con fotos posadas o intencionalmente montadas.

Vamos a analizar a continuación las imágenes de dos de estos fotógrafos. Cristina Gracia Rodero no es una fotógrafa explícitamente politizada en el sentido de defender algún sistema político, para ella lo importante es lo humano y lo social. Es posible observar influencias de la fotografía documental de los años cincuenta iniciada con Francesc Català-Roca y el grupo AFAL. No consideramos las fotografías de García Rodero como periodísticas, sino estrictamente documentales en el sentido de que no se exige el inmediatez de las fotografías publicadas en los periódicos. Al publicarlas en formato de libro, el proceso de edición y selección de las fotografías no está basado en líneas editoriales impuestas por los periódicos, la fotógrafa organiza su trabajo de la manera en la que ella quiere contar una determinada historia. Pues es en esta creación del discurso de la fotógrafa que observamos el poder de sus imágenes y su trabajo en presentar *su* visión de una determinada España. La creación del fotógrafo en la fotografía documental se hace a partir de su mirada, el ángulo, el objetivo de la cámara, el encuadre, el foco, es decir, a partir del qué y del cómo fotografiar determinada escena. En este sentido es en el que la fotografía documental difiere de la artística, y en el que hace que su interpretación y su análisis iconológico e iconográfico sean metodológicamente un poco distintos a los propuestos por Panofsky. Por este motivo se hace necesario el empleo de la semiótica y la semiología en nuestro análisis.

Si la fotografía es considerada objetiva, esta objetividad sólo se hace presente en el acto fotográfico, pues una vez capturada la imagen pasa a ser subjetiva, ya que va a depender de los ojos de quien las mire y de las informaciones, como el año, lugar, circunstancias en que fue

305 Ver la primera parte de esta tesis doctoral.

sacada, lugar de publicación, etcétera aportadas sobre la foto.

Por lo tanto, nos arriesgamos al utilizar la metodología de Panosfky en nuestro análisis y, en este sentido, traemos también la semiología o semiótica de Eco, Barthes y Dubois para nuestra interpretación de algunas fotografías. No obstante, es un riesgo calculado y tenido en consideración, recordando siempre que al interpretar tales fotografías lo estamos haciendo desde nuestra perspectiva y que, seguramente, puede haber miles de interpretaciones diferentes que se acercan o se distancian de la nuestra.

22.2 Análisis iconológico e iconográfico de las fotografías de Cristina García Rodero

La fotógrafa española Cristina García Rodero representa el testigo ocular de un mundo en constante transformación. Cristina nació en Puertollano, Ciudad Real, en el año 1949 y se licenció en Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid. En el año de 1973, Cristina García Rodero recibió la Beca de Artes Plásticas de la Fundación Juan March de Madrid que le permitió hacer su primer trabajo de investigación fotográfica. El resultado fue la publicación en 1989 del célebre libro *España oculta* y, a partir de ahí, empezó a dedicarse a la fotografía profesionalmente. Desde entonces Cristina no ha parado de registrar *su* mundo. Fue la primera fotógrafa española en trabajar con la prestigiosa agencia fotográfica Magnum. En el año 1989, Cristina publica su célebre libro *España Oculta*, en el que retrata las fiestas y tradiciones de una España rural y “olvidada” entre los años setenta y ochenta. Con este trabajo recorre los principales festivales internacionales de fotografía y es galardonada con el premio de *mejor libro de fotografía* en los XXX *Recontres Internationales de la Photographie de Árlès*, y también con el premio Kodak al Mejor Libro de Fotografía, llegando así el reconocimiento internacional. A partir de 1983 empieza a impartir clases de fotografía en la Facultad de Bellas Artes en la Complutense donde permanece hasta 2005.

El trabajo y la mirada de Cristina García Rodero están enfocados en lo humano y su relación

con su entorno, sea en el medio rural o en los festivales musicales, porno, etc. o incluso en ceremonias y rituales religiosos. La fotógrafa realizó una obra monumental sobre las tradiciones ancestrales del hombre. Atraída sobre todo por los contrastes del ser humano, Cristina se acerca a los escenarios con un estilo poético, realizando un relato pasional, de gran fuerza emocional. Buscando estas manifestaciones ancestrales y tradicionales del *ser humano*, a lo largo de su carrera profesional, Cristina ha realizado trabajos como *Lo Festivo y lo Sagrado* (2001), *A peregrinación a Santiago en Haití* (2004) y *Trastiempo* (2010) además de otros libros y exposiciones por todo el mundo.

Más que en el paisaje natural, más que en los elementos culturalmente contruidos, en los artefactos, las arquitecturas o los interiores, Cristina García Rodero se mueve en una geografía de los sentimientos. El espectro de las emociones humanas se revela aquí en todo su esplendor. Emociones compartidas por personajes que, en su universalidad, mantienen un singular anonimato.³⁰⁶

En esta parte del trabajo, como hemos dicho antes, utilizaremos las fotografías de uno de sus trabajos más celebres, el *España oculta* de 1989. El libro contiene 126 fotografías en blanco y negro tomadas entre 1974 y 1989.

En *España oculta*, Cristina retrata un país que estaba en transición política, como hemos visto, a partir de la muerte de Franco en 1975. Es una España olvidada, rural, con sus tradiciones y fiestas populares que actuaba más allá de lo que sucedía en Madrid o Barcelona. Es la esencia de un pueblo. Cristina tiene una mirada honesta, humilde, y que intenta pasar sin ser notada por los que la rodean. Estas imágenes son instantáneas de la vida rural española. De acuerdo con datos del Banco Mundial³⁰⁷, a principios de los años ochenta España tenía el veintisiete por ciento de su población viviendo en los campos y en el medio rural.

Las fotografías presentadas a continuación están dispuestas en el orden cronológico en el que fueron sacadas, de acuerdo con las informaciones que constan en el libro.

³⁰⁶ VON HAFE, Miguel y otros. *Diccionario de fotógrafos españoles: sel siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fabrica, 2013, pág 234.

³⁰⁷ Ver: <http://datos.bancomundial.org/indicador/SP.RUR.TOTL.ZS?page=6>

22.3 Fotografías de *España oculta* (1989)



Título: El desayuno

Lugar: Amil, Galicia.

Año: 1975

Autor: Cristina García Rodero

Publicación: *España Oculta*, 1989.

Técnica: Película en blanco y negro.

- *Análisis iconográfico e iconológico*

Esta imagen en blanco y negro, de formato horizontal, es una instantánea de exterior, y presenta cuatro principales elementos constitutivos: algunas cajas de bebidas (en primer plano); un pequeño ataúd blanco (también en primer plano); una valla de madera (un poco más atrás); y un grupo de personas (en un espacio interior). La fotografía, siendo en blanco y negro, presenta variaciones en la escala de grises, con casi toda la superficie de la imagen presentando elementos informativos. Por la distribución de estos elementos en la foto³⁰⁸, nuestra mirada es conducida a partir de los cajones en la parte derecha y verticalmente sigue

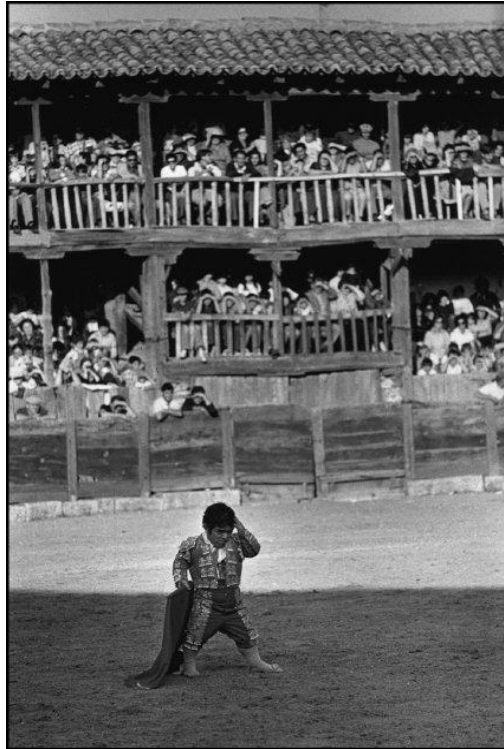
³⁰⁸ Hay que tomar en consideración el sistema de lectura occidental en el que empezamos por la izquierda y seguimos hacia la derecha, que nos lleva a mirar de una determinada manera. En países orientales, como China y Japón, que poseen otros sistemas de lenguaje, ofrecen también otro orden de lectura, donde se empieza por la parte derecha del documento.

hacia el pequeño ataúd blanco, luego observamos la valla y las personas en la parte izquierda de la foto. En esta fotografía no es el foco el que nos conduce en este proceso de observación sino la disposición de los elementos, una vez que la distancia focal entre los elementos es muy pequeña o casi ninguna.

El título de la imagen nos orienta hacia las circunstancias de la misma, que probablemente se hizo por la mañana. El año en el que se ha fotografiado esta escena es el mismo de la muerte del general Francisco Franco, que al morir, dio fin a casi cuarenta años de dictadura³⁰⁹. La composición de esta fotografía es muy interesante y representativa cuando observamos la distribución de los elementos informativos de la imagen: en primer plano las cajas de cerveza y refrescos y justo encima, apoyado en ellas un pequeño ataúd, que probablemente contiene un niño o una niña fallecida. Construyendo una composición donde lo *profano* (la bebida) sostiene lo *sagrado* (la muerte). Hay que señalar también que en los pueblos de Galicia, donde se hizo esta foto, la relación con la muerte es un poco distinta, pues allí se entiende que ésta es parte de la vida y que es una cosa natural e inevitable. Con esto no pretendo decir que no sufran o lloren cuando alguien muere, por supuesto que sí, pero no la sacralizan como en otras sociedades. En esta imagen observamos lo que parece ser una familia, que dentro del contexto de las fiestas populares religiosas de la región, se detiene un momento del día para desayunar, separando la “muerte” de la “vida” por una valla de madera, un espacio interior en contrapunto con el exterior, etéreo. La utilización de la imagen en blanco y negro resalta esas diferencias espaciales y estos contrastes.

La población rural de España se presenta esencialmente religiosa, y más precisamente, católica. Tal vez por consecuencia de la dura dictadura de adoctrinamiento impuesta por Franco desde 1939, en la que la religión era una de las bases ideológicas del régimen. Así, esta fotografía sintetiza perfectamente el momento histórico español, donde la vida se sobrepone a la muerte, a lo sagrado. Retrata representantes de una España tradicionalista que se estaba perdiendo, dando paso a un nuevo comienzo donde el futuro se sobrepone al pasado aunque caminan juntos, con un *ojo* en cada tiempo.

309 Ver el capítulo dedicado a la dictadura y transición española en esta tesis doctoral.



Título: El matador

Lugar: Toro, Zamora.

Año: 1976.

Autor: Cristina García Rodero

Publicación: *España Oculta*, 1989.

Técnica: Película en blanco y negro.

- Análisis iconográfico e iconológico

Esta fotografía vertical en blanco y negro, presenta tres planos focales. En primer plano, en la sombra, aparece un hombre pequeño con la mano izquierda en la cabeza y con la derecha sujeta una capa oscura. Más al fondo, donde está más claro, aparece una valla de madera y una aglomeración de personas separadas en tres niveles. En lo alto de la imagen se observa un tejado.

El hombre en primer plano parece ser un enano vestido de torero siendo observado por una multitud aglomerada en las gradas de lo que parece ser una plaza de toros antigua. El pequeño “matador” se lleva las manos a la cabeza y parece que mira al suelo mientras los que están en las gradas observan la escena. Las corridas de toros representan una tradición muy

característica y constituye un bien cultural de un país y de una época. La demostración de la fuerza del hombre sobre el animal es un espectáculo popular y una fiesta “típicamente” española. Por la disposición de los elementos de la foto, nuestra mirada es conducida verticalmente a partir del pequeño *matador* hacia el público presente, pasando por el vacío de la arena de la plaza de toros. Esto lo percibimos a través del juego de luces captadas en la imagen, con sombras y espacios soleados o cubiertos en tres niveles, proporcionando el contraste deseado por la autora y que interfiere directamente en el camino que la mirada del espectador recorre por esta imagen. Además, el foco está en el pequeño torero, resaltando su importancia y relevancia en la foto como personaje principal de la imagen.

El aspecto interesante de esta foto de Cristina es el hecho de que el torero (símbolo de virilidad y bravura) sea un hombre de pequeña estatura, lo que supone una dificultad aún más grande en el embate hombre/animal. Pero este espectáculo es de cuño cómico y para puro divertimento del público, ellos son conocidos como “bomberos toreros” y entraban en escena en las fiestas taurinas de todo el país. El nombre de la foto, *el matador*, aporta una metáfora social a la imagen, donde sugiere un embate como el de David y Goliat donde el hombre, representado por el enano, estaría en desventaja con respecto al oponente, en el caso de la imagen, el supuesto toro. La pequeña plaza de toros del pueblo de Toro, provincia de Zamora, parece estar con buen público en un día de sol.

En el año 1976, cuando fue sacada la foto, España vivía tiempos de incertidumbre en el panorama político (con la muerte de Franco el año anterior). Esta imagen sintetiza la confrontación ideológica de todo un país, que por un lado veía con buenos ojos una continuidad del régimen franquista, mientras que por otro lado estaban los que querían la vuelta de la monarquía y otros también que querían la vuelta de la república. Es decir, tres esferas sociales disonantes, y son tres también los elementos informativos de esta imagen: el torero enano, la arena de toros y el público presente observando el espectáculo.



Título: La tarde.

Lugar: Campillo de Arenas, Jaén.

Año: 1978.

Autor: Cristina García Rodero.

Publicación: *España Oculta*, 1989.

Técnica: Película en blanco y negro.

- Análisis iconográfico e iconológico

Esta fotografía horizontal en blanco y negro presenta dos personas adultas (una a la derecha y la otra a la izquierda de la imagen). Se puede observar lo que parece ser una casa, con una ventana con rejilla, una puerta en tonos oscuros, lo que parece ser una cortina que posee unos detalles de dibujos y una pared de color clara. Además de una silla, en lo que parece ser una acera, donde un hombre está sentado.

En la escena retratada en esta imagen, en la parte derecha, observamos un señor mayor sentado en una silla, en la acera de delante de su casa, y la puerta detrás de él está medio-abierta, con una cortina tapando la mitad abierta de la puerta. El hombre parece observar la vida que ocurre en su calle, su vecindario. En la otra mitad de la imagen aparece una mujer también mayor detrás de una ventana abierta y apoyada con las manos en la rejilla de hierro. La imagen se presenta como un símbolo del tradicionalismo relacionado con la cuestión de género, observándose en la imagen la sumisión de la mujer y la libertad del hombre. La presencia del hombre en el exterior de la casa y la puerta abierta detrás de él contrastando con la situación de la mujer en la imagen, vestida de negro, encerrada en el interior, en una especie de cárcel

privada desde la que mira a través de la rejilla al exterior (donde se encuentra el hombre) nos lleva a pensar de esta manera, sobre todo si conocemos la situación de la mujer en el franquismo y más todavía, en los pueblos rurales de España en este periodo, donde el machismo se hace muy presente. Aunque la imagen sea de 1978, ya en la Transición, por la aparente edad avanzada de los personajes es posible pensar que han vivido los casi cuarenta años de dictadura y que fueron doctrinados por ella, como gran parte de la sociedad española.

La disposición de los elementos plasmados en la imagen conduce la mirada del observador de una manera diagonal a partir del hombre sentado en la silla, a la mujer en el otro extremo de la foto. Con este movimiento de distancia entre las dos figuras se refuerza la idea de separación entre lo que representa el hecho de ser mujer en este pueblo de la provincia de Jaén, y el de ser hombre. Esta foto ilustra perfectamente la diferencia de género en aquella España.



Título: La Trinidad

Lugar: Lumbier, Navarra.

Año: 1980

Autor: Cristina García Rodero

Publicación: *España Oculta*, 1989.

Técnica: Película en blanco y negro.

- *Análisis iconográfico e iconológico*

En esta fotografía en blanco y negro dispuesta horizontalmente observamos un poco de vegetación, y ocho seres humanos, uno detrás de otro, vestidos con una ropa oscura y cargando con grandes piezas dispuestas verticalmente y horizontalmente en sus espaldas (con forma de cruz). Al fondo aparece el cielo y el horizonte con algunas montañas.

La imagen es claramente religiosa, pues reconocemos las cruces como símbolo de la Iglesia y de la religión católica y también sabemos que la ropa que usan los hombres en la foto remite a la pertenencia a alguna orden religiosa. La disposición en que se encuentran estos religiosos también nos conduce a creer que se trata de una romería, esto es, una caminata de penitencia en busca de una purificación del espíritu. Además, reconocemos el paisaje como perteneciente a un medio rural, extremadamente religioso y creyente. El simbolismo de la fila organizada por los hombres sirve también para conducir la mirada del observador por la imagen, empezando por el que está más cerca del objetivo de la cámara, que tiene un gran campo focal, y terminando con el último elemento, como si estuviésemos saliendo de la foto. Nuestra mirada hace un recorrido por la imagen y acompaña el camino de aquellos que están en la misma, dejando una “vía de escape” por el último hombre que aparece a la derecha de la foto.

Esta fotografía de 1980, retrata la romería de La Trinidad que tiene lugar en Lumbier, provincia de Navarra, desde el siglo XIX en el día de la Santísima Trinidad, el primer domingo después de Pentecostés. La romería empieza a las ocho de la mañana cuando tañen las campanas y numerosos romeros comienzan su peregrinación a la ermita de la Trinidad, que está asomada en el borde de un escarpe rocoso de la sierra de Leire. En esta romería, los penitentes de la hermandad de Los Cruceros vestidos con túnicas negras portan pesadas cruces de madera y ascienden hasta la ermita, localizada a 740 metros de altitud. La peregrinación se hace en fila, ordenadamente según la antigüedad de los Nazarenos, los jóvenes a la cabeza y los más expertos atrás. El periplo se caracteriza por la sobriedad y la espiritualidad y dura una hora aproximadamente. Cuando llegan a la ermita se oficia una misa y después los devotos celebran una animada fiesta.

Las romerías se recorren a pie y, en algunos tramos, puede ser de rodillas para, a través de la penitencia, purificarse. Posteriormente, una vez purificados, pueden entrar en el santuario y

pedir la gracia que quieran solicitar a la virgen o a los santos. Todo el proceso es una metáfora de la vida humana, que es ir enfrentándose al camino de la vida, superando las dificultades y con la esperanza de un día purificarse y llegar al santuario que es el cielo.

Esta fotografía se articula, de esta manera, como *índex* e índice del pueblo rural español y la manifestación de su religiosidad y su devoción hacia la Iglesia católica.



Título: El alma dormida

Lugar: Saavedra, Lugo.

Año: 1981.

Autor: Cristina García Rodero

Publicación: *España oculta*, 1989.

Técnica: Película en blanco y negro.

- *Análisis iconográfico e iconológico*

En esta fotografía horizontal en blanco y negro observamos en primer plano el suelo y a una persona pequeña con una vestimenta de color claro; detrás, un muro y una puerta. Al fondo se pueden ver estructuras de hormigón y el cielo con algunas nubes. En la parte derecha de la foto, a lo alto, observamos la presencia de un elemento oscuro que parece ser un árbol.

Esta imagen está llena de contrastes, el interior (del cementerio) y el exterior (donde se encuentra la niña); el blanco del vestido de la niña y lo oscuro del muro de detrás y del cielo; la niña jugando, celebrando la vida y el cementerio representando la muerte a sus espaldas. Nuestra mirada es conducida por la foto a partir de la niña que salta y nos lleva, verticalmente, hacia las cruces detrás de ella, ya dentro del cementerio. Luego observamos los muros de los dos lados de la niña y la puerta cerrada detrás de ella. La puerta y la niña están dispuestas en el centro de la imagen, destacando así el elemento principal. Pero el campo focal es grande, lo que nos permite lanzar nuestra mirada también a todo lo que hay en su entorno, lo que contextualiza y proporciona el poder de esta imagen. También observamos la estética característica de los cementerios gallegos, en los que los panteones son dispuestos verticalmente.

La fotografía fue sacada el día 24 de mayo, día de la fiesta parroquial de Saavedra que recibía romerías de todas partes que iban a pedir y orar a la Virgen de los Milagros de Saavedra. Esta imagen captura a una niña preciosa, llena de vida vestida de rosa³¹⁰ (según la propia fotógrafa nos cuenta), en un color muy claro y cantando. La niña dio dos saltos, se acabó la película de la cámara y la niña se fue, “no vi a los padres por allí ni nadie me molestó ni me preguntó, nada. Fue esa cosa tan maravillosa, como una aparición. Yo nunca supe su nombre ni conocí a sus padres”³¹¹. La imagen fue congelada en uno de esos dos saltos de la niña, proponiendo así dos elementos más en esta fotografía plagada de contrastes: el hecho de que la niña esté en el aire y no en el suelo propone la idea de “alma” del título, lo que de una cierta manera, la aproxima a la muerte del cementerio puesta detrás; y en contra partida, también destaca el ápice de la vida, el juego, una niña (y no un señor mayor o un adulto). El juego y el brincar infantil se suponen como algo puro e inocente, además, al elevarse (en el salto) la niña se desprende de la tierra, de lo mundano. Es una especie de fantasma, como afirma la propia fotógrafa sobre las circunstancias de esta foto.

Observamos también en esta fotografía que la niña está mirando hacia la cámara, proponiendo un diálogo con la fotógrafa y posteriormente con el receptor de tal imagen.

310 Ver: <http://altfoto.com/2014/01/documental-dedicado-cristina-garcia-rodero>

311 *Ibidem*.



Título: Aprendices de danzante.

Lugar: Fregenal de la Sierra, Badajoz.

Año: 1985.

Autor: Cristina García Rodero.

Publicación: *España Oculta*, 1989.

Técnica: Película en blanco y negro.

- *Análisis iconográfico e iconológico*

En esta fotografía de tonos grises, dispuesta horizontalmente, observamos la presencia de seis seres humanos, una pared al fondo de color claro y también seis bloques de lo que parecen ser piedras. No presenta una profundidad de campo grande, es una foto recta y de plano “cerrado”.

Los elementos informativos de la foto están dispuestos de tal manera que se conduce la mirada hacia la superficie de la imagen en la dirección a partir de derecha y luego izquierda de la foto. Es decir, fijamos la mirada en los tres niños disfrazados a la derecha y luego percibimos al señor mayor sentado a la izquierda y a un niño y una niña a su lado charlando entre ellos.

Seis son las personas en la foto y también el número de los grandes bloques de piedra sobre los que están tres sentados y tres de pie. A través de la vestimenta singular de los tres niños que están de pie en el lado derecho de la imagen, percibimos que esta fotografía fue sacada en

la fiesta de los Danzadores de la Virgen de la Salud en este pueblo de la Baja Extremadura. El grupo de los danzadores es formado por nueve hombres (sólo hombres participan de esta manera) que llevan vestidos blancos con cintas de color rojo. Uno de ellos orienta a los otros del grupo y lleva una cinta verde, siendo llamado “guión”. La vestimenta está compuesta también por: alpargatas, medias, faldas almidonadas, banderolas que atraviesan el pecho y la espalda, pañuelos y llamativos tocados de flores que se destacan. Estos danzadores protagonizan una danza ritual primitiva, que remite al siglo XVIII³¹².

Al insertar esta fotografía en el periodo histórico en que fue sacada, 1985, percibimos el cambio generacional vivido en España en los años ochenta, los años de la Transición. Es lo nuevo (los niños) y lo viejo (el señor muy mayor). El inicio de una vida y el final de otra. Estos niños son, probablemente, hijos de la Transición democrática iniciada con la muerte de Franco en 1975, y este señor, probablemente, ha sobrevivido a los años más duros de la historia de España, una Guerra Civil y la posterior dictadura de casi cuarenta años. Es el contraste del cansancio de una vida vivida y la alegría y la celebración otra vida recién empezada. Es el reflejo de su periodo histórico, y desde mi punto de vista, representa un icono de la Transición.

22.4 Análisis iconológico e iconográfico de la fotografías de Sebastião Salgado

El fotógrafo brasileño Sebastião Salgado, que quizá sea el más conocido y reconocido internacionalmente, tiene un extenso trabajo sobre algunas de las situaciones límites de la diversidad del ser humano, principalmente trabajos en África y América Latina, aunque todos proponen una visión global de la condición humana, como su *Trabajadores* (publicado en 1996) o *Éxodos* (publicado en 2000). Salgado es un fotógrafo esencialmente documental y social, y sus fotografías son de una estética impecable, algo por lo que muchas veces es criticado, al supuestamente intentar embellecer imágenes o situaciones terribles, como el combate contra la polio en África o la situación de los mineros de Serra Pelada.

312 <http://ciudad-dormida.blogspot.com.es/2013/08/fiesta-de-los-danzadores-fregenal-de-la.html>

Sebastião Ribeiro Salgado nació en el año 1944 en la ciudad de Aimorés, Minas Gerais. Cuando tenía quince años se trasladó a Vitoria, Espírito Santo, para seguir sus estudios que le llevarían a hacer la carrera de Economía en la Universidad São Paulo, que terminó en 1967. Además, en este mismo año, se casa con Lélia Wanick (con quien sigue casado a día de hoy). En la ciudad de São Paulo se acercó una ideología y militancia de izquierdas en el periodo de la dictadura militar en Brasil. Su actuación y militancia en la dictadura le llevaron, en 1969, a optar por seguir sus estudios en París junto a Lélia, que estudiaba arquitectura. En un primer momento, Salgado trabajó como secretario en la Organización Internacional del Café en Londres y así era destinado a viajar a África constantemente, muchas veces ordenado en conjunto con el Banco Mundial. En 1973, Lélia compra una cámara fotográfica Leica para utilizar en sus trabajos de la universidad, pero quien la disfruta es Salgado que, por primera vez, mira a través de un objetivo y queda encantado con el nuevo lenguaje. Así, este año de 1973 deja su prometedora carrera de economista para dedicarse a la fotografía. Trabaja en las agencias *Sygma*, *Gamma* y *Magnum Photos* hasta 1994, cuando junto a Lélia, forman su propia agencia, la *Amazonas Images*, exclusiva para sus trabajos y establecida en París, Francia.

La mirada de Sebastião Salgado es el reflejo de su formación como economista y su preocupación por lo humano. Por otro lado, podemos percibir su influencia del periodo de militancia en los grupos de izquierdas durante la dictadura de Brasil. Es una fotografía esencialmente humana y social, donde registra la multiplicidad cultural de su momento histórico.

En este apartado hemos elegido analizar su trabajo publicado en el libro *Terra* (1997), donde registra los movimientos migratorios y las luchas emprendidas por agricultores y trabajadores de la tierra en Brasil, especialmente el grupo organizado MST, del que hemos hablado antes. Este libro está dedicado a todos aquellos sin tierra de Brasil, a las familias que sobreviven en campamentos a lo largo de las carreteras y que conservan la esperanza de que un día tengan un trozo de tierra para que puedan ser productivos y vivir con dignidad.

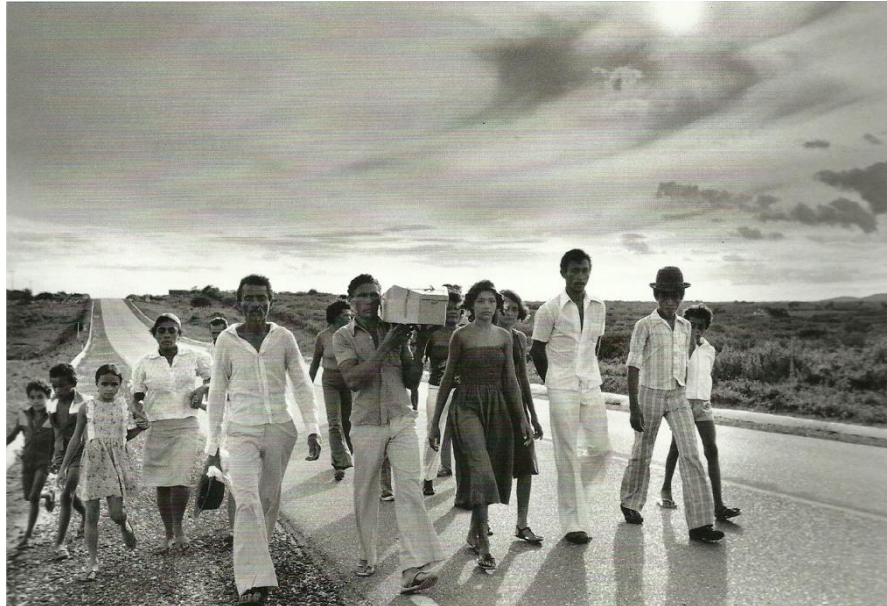
Así, hemos elegido este trabajo pues lo que retrata es justamente la consecuencia de la interrupción de una de las principales reformas propuestas por João Goulart antes de que éste fuera destituido por el golpe militar de 1964, la Reforma Agraria, que proponía una mejor distribución de las tierras desocupadas del territorio brasileño. En relación a esto, lo que

impuso la dictadura en sus veintiún años fue el total abandono que llevó a millones de trabajadores a quedarse sin nada y a tener que luchar por sus derechos. Estas fotografías fueron sacadas a lo largo de la década de los ochenta y principios de los noventa, y representan la continuidad de aquella historia interrumpida por los años de totalitarismo vividos en Brasil. Esta lucha representa un nuevo comienzo por los derechos que les fueron arrebatados por la dictadura.

También observamos el rescate de lo que hemos mencionado sobre las películas de Glauber Rocha en los años sesenta, la “estética del hambre”, el énfasis en el sufrimiento y en las condiciones de vida de millones de brasileños que sirven para conmover y, a la vez, dar a conocer historias “anónimas” a las que, así como Glauber, Salgado también les pone cara y contexto.

Este libro de Sebastião Salgado cuenta con la participación de José Saramago con el texto y de Chico Buarque (con las poesías) y está dividido en tres partes o temas: Personas de la tierra, La fuerza de la vida y La lucha por la tierra. Las fotografías que hemos seleccionado para hacer nuestro análisis iconológico e iconográfico están dispuestas cronológicamente y no en el orden en que están distribuidas en el libro (aunque este orden no es muy distinto de la división de temas propuesta por Salgado y Lélia).

22.5 Fotografías del libro *Terra* (1997)



Lugar: Paraíba.

Año: 1980.

Autor: Sebastião Salgado.

Publicación: *Terra*, 1997.

Técnica: Negativo blanco y negro.

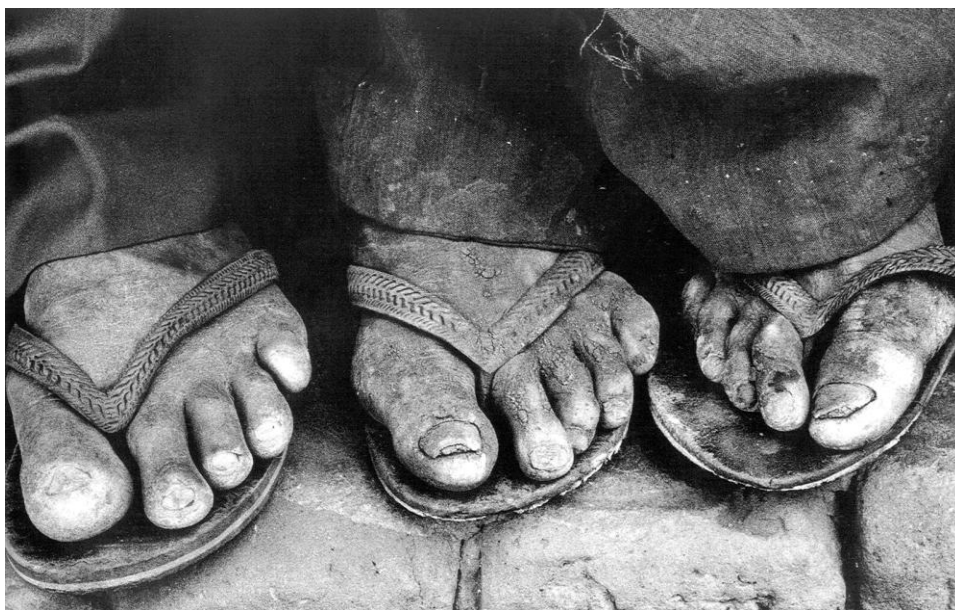
- **Análisis iconográfico e iconológico**

Esta imagen en blanco y negro nos permite observar un grupo de personas en primer plano, un poco más atrás y presente diagonalmente en toda la parte inferior de la imagen, tenemos lo que parece ser una carretera, y la segunda mitad de la foto de manera omnipresente está ocupada por el cielo. La mirada del receptor es conducida horizontalmente a través de la imagen a partir del centro, en el que percibimos que un hombre carga con algo en los hombros (un cajón), hacia las otras personas del grupo, la carretera y, por fin, al cielo. También podemos observar lo que parece ser vegetación en las dos partes laterales de la imagen.

Esta fotografía de Sebastião Salgado fue registrada en el *sertão* del Estado de Paraíba en 1980. En esta parte de Brasil la mortalidad infantil es una de las más grandes de América y las

visitas a los cementerios locales son un hábito muy común entre los que allí viven. En esta imagen observamos un grupo de quince personas, entre hombres, mujeres y niños, puede que de la misma familia o amigos, que caminan por una carretera llevando un pequeño ataúd, lo que nos lleva a creer que haya un niño o una niña ya sin vida. Observamos también la vestimenta de las personas en la foto, con una predominancia de tonalidades claras, aunque cuatro de las cinco mujeres se visten de color oscuro. Al captar la imagen a partir de este ángulo determinado ésta señala a un movimiento, el de la propia vida, con el punto de la carretera detrás del grupo, que desaparece en el horizonte, y que sirve como un punto de fuga de la imagen. En este sentido, con la presencia y la valorización del sol y del cielo, este movimiento gana fuerza y triangulación, y con el pequeño ataúd, tenemos el tercer punto del triángulo de sentido en la imagen.

La imagen de Salgado representa el ritual de la muerte como parte de la vida en esta parte de Brasil, donde éstas están muy próximas. Además, muchas de estas familias necesitan tener muchos hijos para que puedan ayudar con el trabajo en la tierra, y con unas condiciones sanitarias muy precarias, la mortalidad infantil, sobre todo, se hace muy presente y muy común. En el año 1980, en que fue sacada esta imagen, Brasil estaba caminando hacia la transición de una dictadura militar hacia un estado democrático. Este año inauguró la década de los cambios, del despertar de toda una generación que ya no aguantaba más el pasado de violencia, represión, muertes, etc. Es la década de la esperanza que se sobrepone al miedo, del futuro de la vida sobre el pasado de la muerte, sin jamás olvidarlo. Así, esta fotografía de Salgado representa también este movimiento de movilización y de lucha social en dirección a un futuro incierto, pero intentando dejar atrás las muertes para seguir así con la vida.



Lugar: Ceará.
Año: 1982.
Autor: Sebastião Salgado.
Publicación: *Terra*, 1997.
Técnica: Negativo blanco y negro.

- Análisis iconográfico e iconológico

Esta fotografía en tonalidades de grises presenta tres principales elementos informativos, dispuestos horizontalmente en el centro de la imagen. La imagen está dividida en tres partes, horizontalmente dispuestas. En la parte superior observamos una tonalidad más oscura, casi negro, luego en el medio elementos en una tonalidad de un gris un poco más claro, y en la parte de abajo, una coloración gris más clara. Nuestra mirada es conducida inicialmente a partir de un recorrido horizontal por la imagen, desde la izquierda hacia la derecha, y luego verticalmente, de arriba hacia abajo.

Esta fotografía fue sacada en el año 1982 en el *sertão* de Ceará. El *sertão* es la parte más seca y una de las más aisladas y olvidadas de Brasil, donde la agricultura y el trabajo en el campo son la principal actividad de la región. Este año, como hemos visto, el país vivía su proceso lento y gradual de transición política, pero aún pervivía la dictadura. En esta imagen observamos tres pies, parte de tres pantalones oscuros, tres chanclas, que están encima de lo que parece ser alguna estructura de piedra. Estos pies son de tres trabajadores que estaban trabajando en la construcción de un sistema de almacenamiento de agua de lluvia durante la

gran sequía de 1982-83. A cambio de su ardua labor, recibían solamente comida suficiente para que sobreviviesen.

Estos tres pies representados en esta fotografía de Salgado son también los de miles de otros trabajadores que sobreviven a la dureza de la tierra en la que viven, contando con su trabajo diario para ello. Son trabajadores que viven al margen de la sociedad y que buscan simplemente una manera de seguir adelante, luchando con sus únicas herramientas, que son su cuerpo y su trabajo. Percibimos que son pies muy maltratados, con las marcas de los caminos que han recorrido, chanclas ya muy desgastadas, pero que aun así, visten pantalones oscuros de tejido.



Lugar: Parambu, Ceará.
Año: 1983.
Autor: Sebastião Salgado.
Publicación: *Terra*, 1997.
Técnica: Negativo blanco y negro.

- **Análisis iconográfico e iconológico**

Esta fotografía en blanco y negro pertenece al clásico estilo retratista. Observamos a una persona (único elemento informativo de la foto) y al fondo, por exceso de oscuridad, todo

negro, sin ninguna información a simple vista. Percibimos que la imagen retrata a una mujer mayor. Luego notamos que está vestida con una ropa más clara y que tiene un lienzo oscuro en la cabeza. En este tipo de fotografía, el sujeto representado dialoga con el receptor de la imagen al mirar hacia el objetivo de la cámara en el momento del acto fotográfico. Además, ésta foto conduce la mirada a su centro, en un primer momento a los ojos de la señora y luego propone un recorrido por sus trazos faciales: las marcas de la vejez, su pelo, sus orejas, una tímida sonrisa, su cuello y por fin su ropa. Es decir, conduce la mirada verticalmente y centralmente, del centro (los ojos) hacia abajo (su vestimenta), y en esta parte echamos la mirada horizontalmente.

Esta fotografía fue sacada en 1983, momento en el que Brasil todavía estaba en la dictadura, iniciando su proceso de Transición política hacia la democracia. Además, está sacada en la ciudad de Parambu, en el Estado de Ceará cerca de Serra Grande, en el nordeste brasileño. Ésta es una de las regiones más aisladas y secas del país, donde la lucha para sobrevivir es diaria.

El sistema de trabajo sigue guardando muchas semejanzas con el periodo de explotación colonial y hasta feudal, en unas tierras casi improductivas. Pero a la vez que conviven con la miseria diariamente, sus habitantes preservan una lucha y una dignidad en sus miradas, ejemplificadas aquí en esta señora. Ésta mirada y este rostro son emblemáticos y significativos, pues sintetizan la lucha de miles de trabajadores rurales que viven al margen del otro Brasil de aquel entonces, que salía en los periódicos de las grandes ciudades. Muchas de estas personas no saben ni quién es su presidente. El rostro de esta señora es como la tierra en donde ella y miles de otros brasileños viven y luchan para sacar su sustento diario. Las marcas del tiempo en su rostro son resultado de una vida durísima. Pero aun así, percibimos dignidad en su mirada, pues ha llevado la vida tal y como ésta se ha presentado, la que le tocaba vivir, y lo hizo de la mejor manera que pudo, probablemente cuidando de sus muchos hijos y nietos y, a la vez, trabajando en la tierra.



Lugar: Ceará.
Año: 1982.
Autor: Sebastião Salgado.
Publicación: *Terra*, 1997.
Técnica: Negativo blanco y negro.

- **Análisis iconográfico e iconológico**

La fotografía en tonalidades de grises presentada aquí, está dispuesta verticalmente, lo que inicialmente, también conduce nuestra mirada en este sentido, de la parte de abajo hacia la de arriba. En primer plano observamos en detalle la tierra, posteriormente nos fijamos en lo que parecen ser trozos de madera, y luego, en la segunda mitad de la foto, observamos una pequeña cuesta y un grupo de personas en la parte superior de la imagen.

Esta fotografía, así como la anterior, fue sacada en 1982 durante la construcción de un depósito para la captación del agua de lluvia para combatir la enorme sequía de aquél año. Lo que la foto registra es justamente el movimiento de estos trabajadores. Además, al captar la imagen de la manera en la que lo hizo Salgado, con la tierra en primer plano, se nos enseña

también la razón de esta especie de peregrinación realizada por estos trabajadores: la dureza de la tierra. Esta imagen puede traducir el significado de toda una región de Brasil, que es el *sertão* nordestino, o sea, la dificultad del trabajo en la tierra por sus precarias condiciones, donde los movimientos migratorios son, más que una opción una obligación para la supervivencia familiar y del grupo.

Esta imagen es representativa por su capacidad de síntesis de lo que era una gran parte de Brasil, la tierra, que parece expulsar a sus habitantes que, al no tener cómo sustentar a sus familias, son obligados a salir en busca de otras oportunidades. Muchas de estas personas se marchan hacia las grandes ciudades en busca de mejores condiciones, pero muchas veces se encuentran con más miseria, exclusión, pobreza, violencia, etc.



Lugar: Ceará.
Año: 1983.
Autor: Sebastião Salgado.
Publicación: *Terra*, 1997.
Técnica: Negativo blanco y negro.

- Análisis iconográfico e iconológico

Esta fotografía en tonalidades oscuras de grises está dispuesta horizontalmente, en plano

cerrado, es decir, sin mucha profundidad de campo al fondo de la imagen. Se acerca al estilo clásico del retrato. En la imagen observamos la presencia en primer plano de dos personas, mientras que la parte izquierda de la imagen está ocupada por la representación pictórica de otro ser humano. Al fondo observamos lo que parece ser una pared con una apertura justo detrás de las dos personas de la imagen. En esta foto, a través de la disposición de sus elementos informativos, la mirada presenta inicialmente una triangulación en el centro, a partir de los ojos de las tres personas registradas en esta escena. Luego nos conduce hacia al fondo de la imagen.

Esta fotografía sacada en 1983 en el Estado de Ceará, al nordeste de Brasil, representa el aspecto religioso de esta región y de sus habitantes y trabajadores. La disposición en la que están presentados los elementos informativos en esta imagen, muestra a un hombre con su hijo y a una representación de Jesús Cristo colgada en la pared, de manera que éste mira hacia el padre y el niño con expresión de complicidad entre ellos. Hay que señalar que en esta región de Brasil sus habitantes son muy religiosos y creyentes, por diversas cuestiones históricamente coloniales. Es también una manera de acreditar la idea católica de que el sufrimiento en la tierra será compensado en el más allá, el cielo o paraíso. Muchos de estos trabajadores viven todavía bajo el sistema colonial de la distribución de tierras en *Capitanías Hereditarias*³¹³, en el que los dueños, que muchas veces vivían en las grandes ciudades, eran dueños de grandes latifundios y utilizaban, inicialmente el trabajo de esclavos, y después de la abolición un sistema muy parecido en el que los trabajadores recibían lo mínimo para su supervivencia, aunque no lo suficiente para que poder salir de allí. Es decir, sigue siendo trabajo esclavo pero con otro nombre.

Observamos también a través de esta imagen, un poco de las condiciones en las que viven muchas de estas familias, en las paredes de la casa, en el rostro del niño, pero también la dignidad estampada en la mirada del padre, que además muestra una tímida sonrisa.

³¹³ En la década de 1530, Portugal comenzaba a perder la hegemonía del comercio en África Occidental y en el océano Índico, mientras que circulaban insistentes noticias del descubrimiento de oro y de plata en la América española. En 1532 el rey Juan III, para incentivar la ocupación de la colonia, decidió ocupar las tierras utilizando el régimen de las capitanías, con un sistema hereditario (pasaban de padre a hijo) implantado anteriormente con bastante éxito en las islas de Madeira y Cabo Verde, por el cual la exploración pasaría a ser derecho de familia. El capitán y gobernador, títulos concedidos al donatario, tendría amplios poderes, y debían fundar poblaciones (villas y ciudades), conceder sesmarías y administrar justicia. Las *capitanías* fueron las primeras divisiones territoriales de Brasil, poseyendo grandes dimensiones en sentido este-oeste, y llegando en aquella época hasta su límite occidental, que era la línea del Tratado de Tordesillas, el cual quedó en desuso al producirse la unión de las Coronas de Castilla y Portugal desde 1580 hasta 1640.



Lugar: Pradópolis, São Paulo.

Año: 1987.

Autor: Sebastião Salgado.

Publicación: *Terra*, 1997.

Técnica: Negativo blanco y negro.

- Análisis iconográfico e iconológico

En esta fotografía instantánea dispuesta horizontalmente en tonalidades de grises observamos cuatro planos informativos en foco, a partir de la parte izquierda de la imagen, luego a la derecha y después en el centro de la foto. Observamos también tres personas, por lo menos tres objetos, la vegetación y la tierra, con la amplitud del campo en el horizonte. Además, ocupando dos tercios de la imagen, percibimos el cielo y algunas nubes.

La imagen capturada por Salgado fue sacada en 1987, un año antes de la publicación de la nueva Constitución de 1988 que supuso oficialmente el cambio definitivo de la dictadura hacia la democracia en Brasil. Esta foto registra tres trabajadores conocidos como *boias frias*³¹⁴ en la

³¹⁴ Los *boias frias*, o asalariados rurales, es la denominación que se utiliza para describir a aquellos hombres, mujeres y niños que, expulsados del campo, constituyen una masa de trabajadores temporales que residen en las periferias urbanas y migran de una zona rural hacia otra acompañando el ciclo de cultivo de diversas zonas “cercanas”. Son agricultores que no poseen sus propias tierras y trabajan en diversas labranzas. Son considerados proletarios rurales. Los *boias frias* eran conducidos sin seguridad, muchas veces en camiones desde casa hasta las

plantación de caña de azúcar São Martinho, localizada en Pradópolis, Estado de São Paulo. Esta plantación ocupa un territorio de 172, 970 hectáreas. Este tipo de trabajo, muchas veces, es la única oportunidad que los trabajadores temporales de las tierras consiguen para sobrevivir. En condiciones precarias y con muchas horas de trabajo, lo que llegan a ganar es un valor ínfimo comparado con la dureza de esta labor.

Esta foto representa a una gran parte de los trabajadores asalariados rurales que luchan para sobrevivir en condiciones esclavas o semi-esclavas, lo que a su vez obliga a que muchas familias se marchen del campo en dirección a las grandes ciudades en busca de mejores condiciones de trabajo. Este sistema de trabajo es resultado de años de abandono y exclusión política y social de miles de trabajadores brasileños, que al no tener el derecho a la tierra son obligados a trabajar para un pequeño grupo de terratenientes que son dueños de la grande parte de la tierra en este país.

Como hemos dicho antes, una de las principales propuestas de reforma era la Reforma Agraria, que pretendía una mejor distribución de las tierras de Brasil antes del golpe de 1964 y la posterior dictadura. Así, el proceso totalitario interrumpió una posible reformulación del sector de trabajo agrario.

plantaciones, que varían de acuerdo con las épocas de las distintas cosechas. El nombre viene del hecho de que estos trabajadores llevan consigo sus propias comidas (o *boia* en la juerga local) en recipientes sin aislamiento térmico desde que salen de sus casas, muy temprano, con lo que al momento de la comida ya están frías.



Lugar: Paraná.
Año: 1996.
Autor: Sebastião Salgado.
Publicación: *Terra*, 1997.
Técnica: Negativo blanco y negro.

- **Análisis iconográfico e iconológico**

En este retrato verticalmente dispuesto en tonalidades de grises, observamos el elemento principal en el centro de la imagen, una niña, y al fondo el suelo y en la parte superior derecha, lo que parecen ser pequeñas tiendas de campaña. En la parte superior de la imagen, dispuesta horizontalmente percibimos una montaña y un poco de vegetación. En esta imagen nuestra mirada se fija inicialmente en los ojos de la niña, que miran directamente al objetivo de la cámara de Salgado, y de esta manera, propone también una mirada hacia los ojos de quien la mira, es decir, propone una complicidad y un diálogo con los que observan la imagen. Luego nuestra mirada es conducida verticalmente desde el pelo de la niña hasta sus manos, en la parte central inferior de la imagen. Por último, por el hecho de que el fondo de la imagen esté un poco sin foco, observamos el suelo, las tiendas y la montaña cerrando la imagen en la parte

superior. Reconocemos los elementos infantiles en la persona retratada, como el peinado, el collar y principalmente el chupete.

Esta fotografía ya es de una región distinta de Brasil, en la parte sur del país, y fue tomada en 1996, cuando, en teoría, el país ya había superado su dictadura y la posterior transición. Esta imagen fue registrada en uno de los asentamientos organizados por los trabajadores sin tierra a lo largo de la Autovía Estatal PR-158 entre las ciudades de Laranjeiras y Chopinzinho, en el Estado de Paraná.

Este retrato de esta niña, así como el de la señora presentado un poco más arriba, es también un retrato del propio país en su momento histórico, es decir, en el año de 1996. Brasil ya había salido de la dictadura y de la transición, intentaba cambiar su imagen, vislumbrar un futuro mejor, pero llevando las marcas sociales de las décadas pasadas. La “nueva sociedad” buscaba crecer, a pesar de sus condiciones todavía muy difíciles política, económica y socialmente, así como esta niña. Esta foto representa la inocencia robada, la imposición de las condiciones sociales sobre la vida recién empezada. Además, en esta imagen la niña está sola, desamparada, pero con una mirada penetrante, decidida y curiosa, luchando en contra de las probabilidades para sobrevivir y preservar su niñez, a través del peinado, del chupete y del pequeño collar.



Lugar: Paraná.
Año: 1996.
Autor: Sebastião Salgado.
Publicación: *Terra*, 1997.
Técnica: Negativo blanco y negro.

- **Análisis iconográfico e iconológico**

Esta instantánea dispuesta horizontalmente en tonalidades de grises está compuesta por un gran grupo de personas, desde el centro de la imagen hacia la derecha, y detrás, más al fondo, la multitud también ocupa la imagen horizontalmente hasta la parte izquierda. En primer plano observamos una especie de valla y construcción, en dos partes, con cinco trozos de madera dispuestos horizontalmente, dos verticalmente y uno en diagonal. Percibimos también la vegetación, con césped, árboles y una montaña.

Esta es la última fotografía presentada en este libro de Sebastião Salgado y registra el movimiento de un grupo organizado de trabajadores rurales sin tierra (MST) formado por más de 12.000 personas, aproximadamente 3.000 familias, que marcharon toda la noche en el frío invierno del Estado de Paraná en 1996. Este inmenso grupo avanza casi en completo silencio, donde lo único que se podía oír era el jadeo de pulmones acostumbrados a un gran esfuerzo y el sonido sordo de los pies en el asfalto, de acuerdo con el fotógrafo. Esta foto registra el momento en que este ejército campesino entra en el gigantesco latifundio de la plantación conocida como Giacometi. A través de un uso correcto de la tierra, su territorio de 205,090

hectáreas de plantación podría proporcionar una vida digna para 12.000 personas, el mismo número de integrantes del grupo que marchaba en su dirección. En la descripción de esta fotografía, Salgado contextualiza este momento registrado por él: un campesino camina rápidamente: 21, 73 km han sido cubiertos en menos de cinco horas. Cuando llegan, el día había empezado a romper. Las primeras horas de la mañana están envueltas en una densa niebla. Poco a poco, afectado por la humedad del río Iguazú, que fluye bastante cerca, se disipa lejos de la tierra. Así como el Iguazú, el río humano que corría a lo largo del asfalto a través de la noche, descargando en la puerta de la plantación, se detiene y retrocede como las aguas de una presa. Las mujeres y los niños son enviados rápidamente a la parte trasera de la "presa", mientras que los hombres toman posiciones en el frente de la línea imaginaria a prepararse para el posible enfrentamiento con los “soldados” de los terratenientes de la plantación.

Sin reacción del pequeño ejército del terrateniente, los hombres en la vanguardia rompen el candado y la puerta se abre. Entran. Detrás de ellos, el río humano comienza a moverse. Guadañas, azadas y pancartas son alzados en la avalancha incontrolada de esperanza en este reencuentro con la vida - y el grito reprimido de los sin tierra suena como una sola voz en el brillo del nuevo día: REFORMA AGRARIA - LA LUCHA DE TODOS.

Esta imagen de Salgado representa una victoria simbólica de los miles de trabajadores rurales retratados en su libro y en este apartado. Es la lucha que cambia de escenario y de motivos, donde antes las batallas eran libradas en las grandes ciudades en contra de la represión militar de la dictadura. En aquél entonces esta masa de gente luchaba por sus derechos, y estaban muy cerca de conseguirlos cuando irrumpió el golpe y la dictadura.

Aunque dignidad nunca les haya faltado, como hemos visto en algunas de estas imágenes, este movimiento de lucha campesina buscaba (y todavía busca) justicia a través de una mejor repartición de las tierras declaradas como “improductivas”, así como mejores condiciones de trabajo. Después de año de olvido y exclusión por parte de los Gobiernos, decidieron marchar en busca de sus ideales, y en lugar de esperar una actuación federal que les fuese favorable, eligieron hacer el futuro en el presente, transformando lentamente sus condiciones y perspectivas. Estos trabajadores ilustran la sociedad brasileña pos dictatorial, que hasta la actualidad, intenta arreglar el daño causado por los veintiún años de oscuridad y atraso social.

23. Breves observaciones o la fotografía agente de la memoria, huella de la Historia

En esta tercera parte de nuestra tesis doctoral, hemos propuesto un análisis comparado a través de dos entrevistas biográficas de extrema relevancia cuando tratamos de analizar la fotografía insertada en los contextos dictatoriales y sus respectivas transiciones políticas. Por otro lado, hemos propuesto un análisis iconológico e iconográfico, a partir de la metodología de Erwin Panosfky y de la semiótica recogida en la primera parte de este trabajo, de dos trabajos específicos de la fotógrafa española Cristina García Roderó y del fotógrafo brasileño Sebastião Salgado. Al proponer este análisis comparado, tanto a partir del documento oral como del documentalismo fotográfico, hemos buscado reflexionar sobre la teoría fotográfica presentada en el primer capítulo de esta tesis insertada en el contexto histórico que hemos analizado en la segunda parte de este trabajo.

Por tanto, esta tercera parte presenta la idea de la fotografía como agente de las memorias, tanto colectivas (como es el trabajo de García Roderó y Salgado) reflejo de un tiempo histórico determinado, que en este caso es el periodo de las transiciones, como individuales, con Evandro Teixeira y Publio López Mondéjar, que nos cuentan aspectos singulares de sus vidas, y que fueron testigos de la historia, encontrando en la fotografía una manera de interpretar el mundo. Además, percibimos en las fotos y en las palabras de Teixeira su mirada crítica y lo que supuso su participación directa en el sentido que sus fotografías presentan al articularse como soportes de las memorias acerca del periodo dictatorial brasileño. Es decir, a partir de su labor como fotoperiodista en el *Jornal do Brasil*, y de todas las consecuencias que conlleva este tipo de fotografía, resaltamos el sentido fragmentario de la misma y sus usos.

Tanto Evandro Teixeira cuanto Publio López Mondéjar son figuras esenciales a la hora de intentar comprender el papel de la fotografía en las sociedades brasileña y española en el marco histórico objeto de análisis en esta tesis doctoral. Entendemos el sentido mágico en el recuerdo de sus primeros contactos con la fotografía, todavía cuando eran muy pequeños, en contextos no muy distintos: fuera de los grandes centros urbanos, en el entorno rural de sus países, la religiosidad de sus familias, el papel determinante de los fotógrafos itinerantes en despertar el interés tanto de Publio como de Evandro en su juventud, y sus primeras experiencias con la *cámara oscura*. En este sentido, también observamos los caminos de cada

uno a partir de este primer encuentro con la fotografía hasta llegar a ser dos exponentes de la fotografía contemporánea.

A través de estos testimonios biográficos de dos personas que vivieron los periodos que hemos analizado, intentamos ampliar nuestra discusión sobre la participación de la fotografía en la construcción de las memorias, donde actúa como soporte e instrumento.

Por otro lado, también proponemos el análisis de otro discurso, el documentalismo fotográfico, a partir del trabajo autoral de dos libros que registraron aspectos semejantes del proceso de transición política pos dictaduras. El trabajo *España oculta*, de la fotógrafa española Cristina García Roderó, es un retrato de las tradiciones esencialmente rurales de un país que todavía evidenciaba las consecuencias del adoctrinamiento vivido durante el franquismo pero que empezaban a disfrutar de la reciente democratización del país, aunque sin olvidar las tradiciones históricas y culturales. Por otra parte, las fotografías que hemos seleccionado de Salgado también retratan un contexto específico de una parte de Brasil, la parte rural del país, así como Roderó. El enfoque elegido por el fotógrafo brasileño fue el registro de las luchas de los trabajadores rurales que, debido a diversas políticas agrarias a favor de los grandes terratenientes, se habían organizado para luchar por sus derechos. Así como en el trabajo de la fotógrafa española, también observamos aspectos similares aquí, como la presencia religiosa en estas sociedades o la normalidad con que tratan con la muerte como parte constante de la vida.

Al proponer un análisis iconográfico e iconológico de fotografías documentales hemos recurrido a la semiótica para reconocer los códigos articulados por la imagen fotográfica. En este sentido, insistimos en que la interpretación de tales fotografías está determinada por los ojos de quien las observa, del contexto histórico/social/político del fotógrafo y del fragmento captado en la foto. Lo que proponemos es identificar cómo se articulan los códigos y signos de la imagen fotográfica en lo que respecta al fortalecimiento de las identidades nacionales y de las memorias colectivas.

Hemos seleccionado estos dos trabajos fotográficos por creer que este documentalismo fotográfico desvinculado del soporte periodístico, y así de sus líneas editoriales que influenciaban ideológicamente el trabajo y la publicación del fotógrafo, representa el espacio definitivo que pasa a ocupar la fotografía en tales sociedades con más poder e independencia a

la hora de crear discursos fotográficos. Es decir, en los años ochenta, un nuevo escenario de actuación se presentaba para los fotógrafos, ya no existía el gran enemigo a ser combatido³¹⁵, la fotografía documental pasa a representar el registro crítico de la realidad. Estos dos trabajos que hemos seleccionado, los de Salgado y de Cristina, actúan de manera distinta. Podemos observar en la mirada de la fotógrafa española un registro poético de un país en transición, donde muchos no sabían lo que era vivir en democracia por los años de franquismo, pero que también se parece a la España rural registrada por el fotógrafo Luis Escobar³¹⁶ que tanto ha influenciado nuestro entrevistado Publio López Mondéjar.

³¹⁵ Mientras la dictadura española ya había terminado la brasileña estaba caminando hacia su final, oficialmente ocurrido en 1985.

³¹⁶ LÓPEZ MONDÉJAR, Publio. *Luis Escobar. Fotógrafo de un pueblo*, Madrid, Lunwerg Editores, 2001.

Conclusiones

24. Verificación de la hipótesis

En nuestro planteamiento inicial nos hemos preguntado hasta qué punto la fotografía actúa como el espejo de la Historia. A lo largo de esta tesis doctoral hemos intentado discurrir sobre la inserción de la fotografía como lenguaje social y hemos elegido las dictaduras y transiciones ocurridas en Brasil y en España en un análisis comparado para observar el papel de la fotografía en estos procesos. A través de una metodología de análisis que utiliza la fotografía como documento histórico, hemos observado que ésta fragmenta y recorta la realidad visible, y preserva el pasado para que observadores futuros puedan abrir una ventana de un mundo que ya no existe, por lo menos no bajo el mismo determinismo histórico de espacio/tiempo. Es decir, el fotógrafo actúa como testigo de la Historia y la fotografía se presenta como “el espejo de las memorias”, tanto individual cuanto colectiva.

De esta manera, lo que la fotografía preserva es el tiempo y sus transformaciones, es decir, el mismo objeto de estudio utilizado por los historiadores. Pero, así como para saber leer y escribir es necesario un aprendizaje de los códigos que rigen el lenguaje escrito, para analizar la fotografía es necesario alfabetizarse visualmente, interpretar e identificar los códigos y signos propios de su lenguaje visual. Creemos que, como afirma el filósofo Vilém Flusser³¹⁷, ésta es la única revolución que queda por hacer, la alfabetización visual de las sociedades modernas. Dicho de otro modo, la confrontación entre la máquina y lo humano.

[...] fotografias são imagens técnicas que transcodificam conceitos em superfícies. Decifrá-las é descobrir o que os conceitos significam. Isso é complicado, porque na fotografia se amalgamam duas intenções codificadoras: a do fotógrafo e a do aparelho. O fotógrafo visa eternizar-se nos outros por intermédio da fotografia. O aparelho visa programar a sociedade através das fotografias para um comportamento que lhe permita aperfeiçoar-se. A fotografia é, pois, mensagem que articula ambas intenções codificadoras. Enquanto não existir crítica fotográfica que revele essa ambigüidade do código fotográfico, a intenção do aparelho prevalecerá sobre a intenção humana.³¹⁸

En este sentido, hemos intentado proponer otra perspectiva de análisis de las dictaduras brasileña y española con el objetivo de contribuir a una nueva interpretación de un pasado que

³¹⁷ FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, São Paulo, Annablume Editora, 2011.

³¹⁸ *Idem*. Pág. 64-65. En traducción libre: las fotografías son imágenes técnicas que codifican conceptos en las superficies. Descifrarlos es averiguar lo que significan los conceptos. Esto es complicado, porque la fotografía amalgama dos intenciones de codificación: el fotógrafo y el dispositivo. El fotógrafo busca perpetuarse en otros a través de la fotografía. La unidad tiene como objetivo programar la sociedad a través de las fotos para un comportamiento que le permite mejorar. Por lo tanto, la fotografía es el mensaje que articula ambas intenciones de codificación. Mientras no exista ninguna crítica fotográfica que revele esta ambigüedad del código fotográfico, la intención del dispositivo prevalecerá sobre la intención humana.

todavía se hace muy presente en estas sociedades. Al utilizar el documento fotográfico intentamos ampliar el debate, y sumado a la utilización de la historia oral, nos acercamos a una nueva perspectiva de análisis historiográfica que es denominada de *Historia viva* o *Historia abierta*.

Finalmente, hemos concluido que la asociación de la idea de la fotografía como el espejo de la Historia no se sostiene, pues las fotos son una interpretación selectiva de las apariencias, una fragmentación intencional, y el uso que se hace de este recorte de realidad en las dictaduras, en muchos casos, escapa a su intencionalidad inicial. Es decir, la fotografía, a partir de su lenguaje social, actuó creando realidades y buscando el control social. Aunque mientras existía una “realidad oficial” la fotografía también actuaba como denuncia y crítica social al régimen, y así, puede ser mejor interpretada como un caleidoscópico constituido por tres espejos, en el que al mover el tubo las imágenes cambian y se van modificando. En otras palabras, en esta analogía el elemento principal también es la luz (realidad histórica) y los tres espejos serían los tres elementos que construyen el sentido del lenguaje fotográfico, que son: el fotógrafo, la imagen en sí misma y el receptor de tales fragmentos de realidades.

25. Conclusiones y últimas observaciones

A lo largo de nuestra investigación hemos intentado proponer un análisis histórico sobre los procesos que conllevan a la construcción social de realidades a partir del lenguaje visual, en el que la fotografía actúa a partir de códigos y signos, que a su vez, también son construidos históricamente. En este sentido, hemos intentado hacer nuestro análisis sobre las dictaduras y posteriores transiciones políticas hacia la democracia en Brasil y España, de una manera comparada, para entender las construcciones de realidades elaboradas a partir de la inserción masiva del fotoperiodismo en estas sociedades en el siglo XX. Para una mejor comprensión de este tema nos hemos vistos obligados a comentar el surgimiento del aparato fotográfico en el siglo anterior y los caminos que éste nuevo lenguaje fue asumiendo en los dos países, hasta el estallido de los dos golpes y posteriores dictaduras.

De esta manera, nos hemos centrado en el valor histórico y documental de la producción

fotográfica dentro de los respectivos contextos histórico-sociales vividos a mediados del siglo XX. Nuestra opción por la utilización de este estilo fotográfico se debe a que entendemos que la fotografía documental y las instantáneas, y no otros tipos de estilos fotográficos (como el *pictorialista*) representa el mejor soporte informativo para los estudios historiográficos. En este sentido, hemos intentado articular el recorrido de la foto documental en distintos espacios sociales, tanto públicos como privados, como la publicación en los periódicos, revistas, galerías o la búsqueda de la independencia informativa a través de la formación de agencias fotográficas o grupos de fotógrafos “autónomos”.

Gracias a esta nueva perspectiva de comparación histórica entre dos países y sociedades que a simple vista no tienen mucho en común, hemos percibido que a través de la fotografía, y sobre todo a partir de las diferencias, se construye la idea de identidad nacional, y de esta manera, la “imparcialidad” fotográfica queda como algo completamente irreal y utópico. Ésta pasa a actuar en un espacio antes vacío en las sociedades burguesas modernas, pues rápidamente gana el rótulo de “espejo de la realidad”, pero como hemos visto el problema de esta afirmación no es en relación al espejismo técnico de la fotografía, sino que lo que la hace cuestionable es la idea de “realidad”. Lo que la fotografía registra (no cómo lo hace) tiene en sí una idea de fidelidad con respecto a lo visible, pero no constituye la realidad en sí misma, sino apenas *una* representación de *una* realidad. Es decir, el espejo es elemento constitutivo de la cámara fotográfica, pero es un recorte de lo real visible. En este sentido los estudios historiográficos a partir de la utilización de la fotografía como documento proponen la instauración de una Historia Viva, donde los análisis históricos de estos recortes se utilizan para construir un discurso histórico-visual abierto, no conclusivo, puesto que se articula como lenguaje a partir de la interpretación del observar, que a su vez, como hemos visto, es construida social e históricamente. Por otra parte, las memorias sociales colectivas de las sociedades del siglo veinte son constituidas a partir de la aparición de un nuevo sujeto histórico, el *homo photographicus*, que está preso en la confrontación constante entre el aparato social y los hombres.

Urge uma filosofia da fotografia para que a práxis fotográfica seja conscientizada. A conscientização de tal práxis é necessária porque, sem ela, jamais captaremos as aberturas para a liberdade na vida do funcionário dos aparelhos. Em outros termos: a filosofia da fotografia é necessária porque é reflexão sobre as possibilidades de se viver livremente num mundo programado por aparelhos. Reflexão sobre o significado que o homem pode dar à vida, onde tudo é acaso estúpido, rumo à morte absurda. Assim vejo a tarefa da filosofia da fotografia:

apontar o caminho da liberdade.³¹⁹

Por lo tanto, hemos decidido investigar el papel social fotográfico desarrollado en las dictaduras de Brasil y España de una manera comparada para que así, a través de los años vividos bajo un régimen totalitario, comprender el sistema de control social puesto en funcionamiento a la hora de crear realidades. De esta manera, la fotografía actuó, a partir de los periódicos, no como el “espejo de la historia” sino más bien como herramienta política para reescribir la historia, de manera completamente parcial. Es decir, si por un lado fueron creados diversos organismos de control informativo en estos periodos, por otro las agrupaciones fotográficas y los grupos de fotógrafos, que a partir de ahí empezaron a controlar desde la producción hasta la distribución de sus fotografías, combatieron, de esta manera, la realidad institucional de las dictaduras. Así, las dictaduras en estos países fueron responsables de despojar al fotoperiodismo de la idea inicial de “espejo de lo real”, ya que empiezan a ser controlados por el poder buscando la manutención del mismo. El papel del editor gráfico pasa a ser más importante que el mismo fotógrafo pues es él quien decide cómo contar visualmente determinada noticia.

Si las dictaduras fueron tan funestas para la historia reciente de estos países, también lo fue para el fotoperiodismo, que empezaba allí su camino hacia la muerte. O lo que es lo mismo, la muerte del lenguaje fotográfico a través de los periódicos y no del registro en sí mismo. Sin embargo, si por un lado las dictaduras representaron la utilización de la fotografía como herramienta política por parte de los gobiernos, por otro lado también lo fue por parte de diversos fotógrafos que de una manera autónoma se desvincularon de los grandes medios de comunicación para actuar en otros espacios, donde los reportajes fotográficos, y no ya la idea de “foto-única”, ganaron terreno y lograron actuar de una manera autónoma, donde lo registrado pasa a ser visto otra vez como “reflejo”, pero no de *la* historia, sino más bien de *una* historia. Una sola fotografía no es capaz de cambiar el mundo, pero sí es capaz de cambiar la manera en la que vemos e interpretamos este mundo.

De esta manera, somos capaces de resumir un momento histórico a partir de determinadas

³¹⁹ FLUSSER, Vilém. 2011. *Opus cit.* Pág.107. En traducción libre: Urge una filosofía de la fotografía para que la práctica fotográfica sea consciente. La conciencia de tal práctica es necesaria porque, sin ella, jamás captaremos las aperturas para la libertad en la vida de los funcionarios de los dispositivos. En otros términos: la filosofía de la fotografía es necesaria porque es una reflexión sobre las posibilidades de vivir libremente en un mundo programado por los aparatos. Reflexión sobre el sentido que el hombre puede dar a la vida, donde todo es ocaso y estúpido, rumbo hacia la muerte absurda. Así veo la tarea de la filosofía de la fotografía: señalar el camino a la libertad.

fotografías, que nos sirven de icono y a la vez actúan como índice o indicio de lo ocurrido, pero a través de la investigación histórica obtenemos las informaciones que se escapan al recorte de lo visible propuesto por el acto fotográfico. Recordamos las imágenes pero también recordamos *a partir* de tales imágenes.

A este respecto, la fotografía del siglo XX pasa a actuar dentro de las memorias sociales como una especie de álbum de la familia humana. Es decir, el álbum de familia propone un discurso visual de los momentos familiares más importantes para contemplarlos y reconocer el signo de identidad familiar que la distingue de otras familias. Así, nacimientos, aniversarios, bodas, viajes, etcétera actúan como soporte de la memoria y también del recuerdo. A partir de la utilización de fotografía en la esfera pública, es decir, como registro social las identidades nacionales pasan directamente a las imágenes que se hicieron de tales sociedades. El reconocimiento de la individualización histórica es determinado por la comparación con el otro, pues la fotografía trae este otro a los ojos del observador, que a su vez busca en tales imágenes aspectos semejantes y diferentes, para así potencializar su individualidad en cuanto que nación. Por ejemplo, en los trabajos de Cristina García Roderó y de Sebastião Salgado recogidos en el apartado anterior, actuarán de manera distinta a los ojos de un español y de un brasileño. Probablemente el brasileño recorrerá a todas las imágenes con las que ha tenido contacto a lo largo de su condición de sujeto histórico y de ser social, para identificar en tales imágenes aspectos que le hagan percibir que él también es parte de la misma nación que los que están allí retratados. Puede que nunca haya estado en estos sitios registrados, pero los identifica y los reconoce como propios de su país.

Ahora, cuando mira las imágenes de Cristina García Roderó y de una España oculta, este mismo observador identifica aspectos que le son familiares, como la presencia religiosa, las festividades, las construcciones, la manera de lidiar con la muerte y con la tierra, son elementos que de alguna manera él reconoce pero la individualización de algunos aspectos, como por ejemplo las festividades taurinas, le hacen reconocer que él no forma parte de este bagaje cultural. Sin embargo, este mismo observador, de alguna forma, es capaz de verse identificado en tales imágenes. Esto se debe al hecho de que, a pesar de que el determinismo histórico y social acentúen las diferencias y las semejanzas, pertenecemos a un mismo mundo y a una misma especie, la humana. En este sentido, las particularidades culturales alimentan la diversidad humana y acercan a los ojos de quien mira una fotografía a actuar delante de ella, reconociendo semejanzas y diferencias. En este proceso, creamos memorias a partir de

determinada imagen fotográfica y a través del lenguaje fotográfico la utilizamos como fuente del recuerdo. Es decir, exactamente lo mismo que hacemos con los álbumes de familia, pero en este caso, las utilizamos para reconocer nuestro contexto histórico y nuestra condición de ser social, como hay que insistir.

De este modo, el álbum de la “familia humana” está constituido por la enorme selección de las fotografías consideradas como iconos (en su sentido semiótico) del siglo XX, y que actúan en el sentido de actualizar percepciones, pero también de servir de soporte a la hora de pensar un determinado periodo que el observador no haya vivido personalmente. De esta manera, el documento fotográfico está articulado por los tres tiempos históricos: el pasado, el presente y el futuro. Así, la fotografía no puede ser comprendida como un simple soporte visual para la información escrita o para la investigación histórica, pues ella se presenta como un documento complejo, subjetivo y determinante en el estudio social y cultural de la Historia. Aunque una fotografía no sea capaz de decir cosas, ella insinúa, da pistas, es la huella del pasado, y a través de la interpretación de sus códigos y signos le es aportado el sentido y la idea de lenguaje, interactuando con el observador. Por eso, la fotografía es un documento abierto, y su utilización en los estudios históricos articula la idea una nueva historiografía, como hemos dicho antes, que es la *Historia viva*, y que se aparece cada vez más como agente de una nueva interpretación del pasado. Aunque, como hemos visto en la primera parte de esta tesis, esto no quiere decir que determinada fotografía sea infinitamente interpretable, sino que la Fotografía (como documento y lenguaje) aporta distintos puntos de vista y perspectivas de acuerdo con la intención del historiador que las utiliza en sus estudios. En el caso de esta tesis doctoral nos hemos dedicado a la fotografía documental, aunque podríamos haber elegido la artística por ejemplo, para analizar el mismo periodo histórico.

Para terminar, creemos que con la utilización de la fotografía y la historia oral como documentos primarios para el análisis histórico, hemos intentado contribuir a la autonomía y a la consciencia de los sujetos históricos, que somos todos, a la hora de interpretar el pasado. Defendemos la alfabetización visual de las sociedades contemporáneas a partir del desciframiento de los códigos de la imagen fotográfica, que revolucionó el lenguaje visual, proponiendo un autoconocimiento a partir del *otro*. El mundo se ha tornado familiar, reconocible, visualmente identificado e históricamente transformado.

26 Bibliografía y fuentes utilizadas

Fuentes orales

- Evandro Teixeira, fotógrafo brasileño (entrevista realizada por el autor el día 10 de febrero de 2013 em Río de Janeiro).
- Publio López Mondéjar, fotohistoriador español (entrevista realizada por el autor el día 11 de junio de 2011 en Madrid).

Fuentes hemorográficas

- Periódico español *La Vanguardia*.
- Periódico brasileño *O Globo*.
- Periódico español *ABC*.
- Periódico brasileño *Jornal do Brasil*.
- Periódico español *Arriba!*
- Archivo digital *Memory of the World*.

Bibliografía primaria específica

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas; reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, FCE, 2011.
- ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO (org.). *Brasil Nunca Mais*, Editora Vozes, Petrópolis, 1985.
- BAEZA, Pepe. *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, Barcelona, Gustavo Gili,

2007.

- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*, Barcelona, Editora Paidós, 2011.
- BAUDELAIRE, Charles. *El público moderno y la fotografía*, Obras Selectas, Madrid, Espasa Calpe, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-textos, 2008.
___ Breve historia de la fotografía, Madrid, Casimiro libros, 2011.
- BERGER, Peter L. y LUCKMANN, Thomas. *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Editorial Amorrortu, 2008.
- BERGER, John. *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2010.
- BETTINI, Gianfranco. *Producción significativa y puesta en escena*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- BOURDIEU, Pierre. *Un art moyen*. París, Minuit, 1965
- BROWN, Elizabeth. *Constantin Brancusi y la fotografía*, Madrid, H. Kliczkowski, 1995.
- CATALÀ-PIC, Pere. *La evolución fotográfica*, en *Revista Ford*. Barcelona, junio de 1932.
- CALERI, Sereno Orenge y RODRÍGUEZ, Nuria. “El cambio cultural durante el primer socialismo: cultura y espectáculo”, *V Congreso Internacional Historia de la Época Socialista: España 1982-1996*, Madrid, 2011.
- CALERI, Sereno Orenge. “Dios y el diablo en la tierra del Sol: el cine como representación social”, *X Jornadas Historia y Fuentes Orales: Nuevos desafíos, nuevos encuentros*, Madrid, 2012.
___ “La fotografía española en tiempo de cambio: de los estudios fotográficos a la movida madrileña”. *V Congreso Internacional Historia de la Época Socialista: España 1982-1996*, Madrid, 2011.

—“Fotografía y Fuentes Orales: un análisis metodológico”, *IV Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea*, Valencia, 2013.

- CALVO, Luis Calvo y OLLER, Josep Mañá. *El valor antropológico de la imagen. ¿hacia el “homo photographicus?”*; en NARANJO, Juan. *Fotografía, Antropología y Colonialismo*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006.
- COLLIER JR, John. *Antropología visual. La fotografía como método de investigación*; en NARANJO, Juan. *Fotografía, Antropología y Colonialismo*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006.
- COSTA, Helouise y SILVA, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo, Cosac Naify, 2004.
- COSTA, Joan. *El lenguaje fotográfico*, Madrid: Ibérico-Europa de Ediciones, 1977.
- DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 2010.
- ECO, Umberto. *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1990.
 - Tratado de Semiótica general*. Barcelona, Lumen, 2000.
 - Cultura y semiótica*. Madrid, Circulo de Bellas Artes, 2009.
 - A estrutura ausente*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2012.
- FELICI, Javier Marzal. *Cómo se lee una fotografía; interpretaciones de la mirada*, Editora Cátedra, Madrid, 2009.
- FISCHER, Ernst, *La necesidad del arte*, Barcelona, Península, 1975.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da Fotografia*, São Paulo, Annablume, 2011.
- FREUND, Gisele. *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1994.

- FREI BETTO. *Batismo de sangue – A luta clandestina contra a ditadura militar – Dossiê Carlos Marighella e Frei Tito*, 11ª ed. rev. Y ampliada, São Paulo, Editora Casa Amarela, 2000.

- FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y Verdad*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2012.
 - ___ *Historias de la fotografía española, escritos 1977-2004*, Barcelona, Gustavo Gili, 2008.
 - ___ *Arqueologías de la memoria, Ortiz Echagüe. Fotografías 1903-1964*, Madrid, TF Editores, 1998.

- FOUCE, Héctor. *El futuro ya está aquí – musica pop y cambio cultural*, Madrid, Velecio, 2006.

- GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. Companhia das Letras, São Paulo, 2002.
 - ___ *A Ditadura derrotada*. Companhia das Letras, São Paulo, 2003.

- HALBHWACHS, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria colectiva*, Barcelona, Anthropos, 2004.
 - ___ *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
 - ___ *En Dicionário de conceitos históricos*, SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. Editora Contexto, São Paulo, 2005.

- HALEY, Alex. *Negras raízes*, Editora Circulo do Livro, São Paulo, sin fecha.

- HOFFMAN, Assis y otros. *Sobre Fotografia*, Funarte, Rio de Janeiro, 1983.

- GARCÍA RODERO, Cristina. *España oculta*, Barcelona, Lunweg, 1989.

- GURAN, Milton y otros. *Sobre Fotografia*, Funarte, Rio de Janeiro, 1983.
 - ___ *Linguagem fotográfica e informação*, Rio de Janeiro, Editora Gama Filho, 2002.

- JULIÁ, Santos. “En torno a los proyectos de transición y sus imprevistos resultados”. En

MOLINERO, Carme. *La transición, treinta años después*. Barcelona, Península, 2006, pp. 59-79.

- JULIÁ, Santos. *Hoy no es ayer; ensayos sobre la España del siglo XX*, Barcelona, RBA Libros, 2010.

- JÜNGER, Ernst. *Guerra, técnica y fotografía*, Valencia, Editorial Universidad Politécnica de Valencia, 2002.

- JUSTICIA DEMOCRÁTICA. *Los jueces contra la dictadura. (Justicia y política en el franquismo)*, Madrid, Túcar, 1978.

- LE GOFF, Jacques. *Historia e memória*, Editora Unicamp, Campinas, 1994.

- LEDO, Margarita. *Documentalismo fotográfico: éxodos e identidade*, Editora Catedra, Madrid, 1998.

- LÓPEZ MONDEJAR, Publio. *Magnum: el espejo del tiempo*, Lunwerg, Barcelona, 2008.

___ *Historia de La fotografía en España*, Madrid, Lunwerg Editores, 1999.

___ *La fotografía como fuente de memoria*. Madrid. Discurso del académico electo Excmo. Sr. D. Publio López Mondéjar leído en el Acto de su recepción pública el día 30 de marzo de 2008. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2008.

___ *Luis Escobar, fotógrafo de un pueblo*, Barcelona, Lunwerg, 2001.

- MATEOS, Miguel Ángel de Santiago. *Fotografía y Comunicación. La imagen como icono*, Madrid, Editorial Universitas, 2012.

- MAUAD, Ana Maria. *Sob o signo da imagem; a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX*. Niterói, Universidade Federal Fluminense, tesina presentada al curso de Máster en Historia de la Universidade Federal Fluminense, 1990.

___ *Poses e Flagrantes – ensaios sobre história e fotografia*, Niterói, Editora da UFF, 2008.

- MONEDERO, Juan Carlos. *La transición contada a nuestros padres. Nocturno de la democracia española*, Madrid, Los Libros de la Catarata, 2011.

- NARANJO, Juan. *Fotografía, Antropología y Colonialismo*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2006.

- NETTO, Marcelo y MEDEIROS, Rogerio. *Memorias de uma guerra suja: Claudio Guerra em depoimento*, Topbooks, Rio de Janeiro, 2012.

- OLMOS, Victor. *Historia de La agencia EFE. El mundo en español*, Madrid, Espasa, 1997.

- KOSSOY, Boris. *Fotografia & Historia*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2009.
 ___ *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2014.

- PRESTON, Paul. *El holocausto español*, Barcelona, Debate, 2011.
 ___ *España en crisis: evolución y decadencia del régimen de Franco*, Fondo de Cultura Economica, Madrid, 1977.
 ___ *Franco: el gran manipulador*, Barcelona, Editorial Base, 2008.

- REIS FILHO, Daniel Aarão y SÁ, Jair Ferreira de (orgs.) *Imagens da revolução – Documentos políticos das organizações clandestinas de esquerda dos anos 1961-1971*, Rio de Janeiro, Marco Zero, 1985.
 ___ *A revolução faltou ao encontro – Os comunistas no Brasil*. São Paulo, Brasiliense/Programa Nacional do Centenario da República e Bicentenário da Inconfidência Mineira/MCT/CNPq, 1990.

- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Cosacnaify, São Paulo, 2003.
 ___ *A revolução do Cinema Novo*, Editora Cosacnaify, São Paulo, 2004.

- SAMUEL, Raphael. *Teatros de la memoria*, Valencia, Universitat de València, 2008.

- SALGADO, Sebastião. *Terra. Struggle of landless*, London, Phaidon, 1997.

- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*, Barcelona, Debolsillo, 2010.
- TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*, Editora Martins Fontes, São Paulo, 2003.
- *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Editorial Paidós, 2013.
- VIGIL, Juan Miguel Sánchez. *El documento fotográfico, historia, usos, aplicaciones*, Gijón, Editora Trea, 2006.
- WEBER, Max. *The Theory of Social and Economics Organization*, Nueva York, Oxford University Press, 1947, pág. 101. Cf. *Economía y sociedad* (México, F.C.E., 1964).
- WHELAN, Richard. *Robert Capa: la biografía*, Madrid, Aldeasa, 2003.

Bibliografía secundaria general

- AGÜERO, Felipe. *Militares, civiles y democracia. La España postfranquista en perspectiva comparada*. Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma. “La amnesia y la memoria”. En CRUZ, Rafael y PÉREZ LEDESMA, Manuel (eds.) *Cultura y movilización en la España contemporánea*. Madrid, Alianza Universidad, 1997.
- ALBERT, Judith Clavir y ALBERT, Stewart Edward. *A revolução de 31 de março – 2º aniversário – Colaboração do Exército*, Rio de Janeiro, Biblioteca do Exército Editora, 1966.
- ALCALDE, Juan J. *Los servicios secretos en España: la represión contra el movimiento libertario español (1939-1995)*. Madrid, CNT, 1996.
- AMNISTÍA INTERNACIONAL. *Informe de una misión de Amnistía Internacional a*

España sobre la tortura. Julio de 1975. Traducido y editado por la Mesa Democrática de la emigración en Ginebra. Recogido en DOMÍNGUEZ, Javier. *La lucha obrera durante el franquismo en sus documentos clandestinos (1939-1975)*. Bilbao, Desclée de Brouwer, 1987.

___*España: La obligación de investigar los crímenes del pasado y garantizar los derechos de las víctimas de desaparición forzada durante la Guerra Civil y el franquismo.* Noviembre de 2008.

- ANDRADE BLANCO, Juan Antonio. *El PCE y el PSOE en (la) transición. La evolución ideológica durante el proceso de cambio político.* Madrid, Siglo XXI, 2012.

- ANDRADE BLANCO, Juan A. “Historia y memoria de un secretario general: Santiago Carrillo en la transición”. *Historia del presente* 20, 2012, pp. 143-158.

- ASOCIACIÓN POR LA MEMORIA HISTÓRICA DEL PTE Y LA JGR. *La lucha por la ruptura democrática en la transición.* Madrid, Asociación por la memoria histórica del PTE y la JGR, 2010.

- ARANTES, A. A. *O que é cultura popular*, São Paulo, Brasiliense, 1987. In. Ana Maria Mauad, *Sob o signo da imagem; a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX*. Niterói, Universidade Federal Fluminense, tesina presentada al curso de Máster en Historia de la Universidade Federal Fluminense, 1990.

- BABIANO, José y SOTO, Alvaro. “Conflictividad laboral y la negociación colectiva durante la transición y la etapa democrática: Madrid, 1977-1981”. En SOTO, Álvaro (Dir.). *Clase obrera, conflicto laboral y representación sindical. (Evolución socio-laboral de Madrid. 1939-1991)*. Madrid, Ediciones GPS-Madrid, 1994, p. 211-234.

- BABY, Sophie. “Estado y violencia en la transición española. Las violencias policiales”. En BABY, Sophie, COMPAGNON, Oliver, GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo (coords.) *Violencia y transiciones políticas a finales del siglo XX. Europa del Sur – América Latina.* Madrid, Casa Velázquez, 2009, pp. 179-198.

___*Le myth de la transition pacifique. Violence et politique en Espagne (1975-1982)*. Casa de Velázquez, Madrid, 2012.

- BASTIDA FREIXEDO, Xacobe. “La senda constitucional. La nación española y la Constitución” en TAIBO, Carlos (dir.) *Nacionalismo español. Esencias, memoria e instituciones*. Catarata, 2009, pp. 113-158.

- BETINHO, Herbert José de Souza. *No fio da navalha*, Rio de Janeiro, Revan, 1996.

- BLANCO CHIVITE, Manuel. “La capacidad para hacer que las cosas no existan”. En VVAA *Contra Franco. Testimonios y reflexiones*. Madrid, Vosa-CEDALL, 2006, pp. 331-353.

- BUSQUETS, Julio. “Las Fuerzas Armadas en la transición española”. En DE LA TORRE GÓMEZ, Hipólito. *Fuerzas Armadas y poder político en el siglo XX de Portugal y España*. UNED, Mérida, 1996, pp. 275-300.

- CARMONA PASCUAL, Pablo César. *Transiciones. De la asamblea obrera al pacto social. CNT (1976-1981)*. Madrid, Fundación Anselmo Lorenzo, 2004.

- CARRILLO LINARES, Alberto. “¿Y nosotros qué? El movimiento estudiantil durante la transición política española”. En QUIROSA-CHEYROUZE Y MUÑOZ, Rafael (ed.). *La sociedad española en la Transición. Los movimientos sociales en el proceso democratizador*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011, pp. 221-235.
 — “Movimiento estudiantil antifranquista, cultura política y transición política a la democracia”. *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 5, 2006, pp. 149-170.

- CASANOVA, Julián. *La Iglesia de Franco*. Madrid, Temas de hoy, 2001.

- CASTELLS, Manuel. *La ciudad y las masas. Sociología de los movimientos sociales urbanos*. Madrid, Alianza Editorial, 1983.

- CASTRO MORAL, Lorenzo. “La izquierda radical y la tentación de las armas”. En ROCA, José Manuel. *El proyecto radical. Auge y declive de la izquierda revolucionaria en España (1964-1992)*. Madrid, Los libros de la catarata, 1994, pp. 133-154.

- CASO, Antonio. *A esquerda armada no Brasil, 1967-71*, Lisboa, Moraes Editores, 1976.
- CHAGAS, Carlos. *O Brasil sem retoque – 1808-1964: a história contada por jornais e revistas*, Rio de Janeiro, Record, 2001.
- CIRICI, Alexandre, *La estética del franquismo*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- COELHO, Marco Antônio Tavares. *Herança de um sonho – As memórias de um comunista*, Rio de Janeiro, Record, 2000.
- CORRÊA, Manoel Pio. *O mundo em que vivi*, Rio de Janeiro, Expressão e Cultura, 1995.
- CORTÁZAR, Guillermo. “El último franquismo: actitudes y preocupaciones de los españoles según los sondeos del Instituto de la Opinión Pública”. En DE LA TORRE, Hipólito (ed.) *Portugal y España en el cambio político (1958-1978)*. Mérida, UNED, 1989, pp. 119-138.
- CUCÓ GINER, Josepa. “Recuperando una memoria en la penumbra. El Movimiento Comunista y las transformaciones de la extrema izquierda española”. En *Historia y Política*, num. 20, Madrid, julio-diciembre (2008), pp. 73-96.
- DE RIQUER, Borja y CULLA, Joan B. *El franquisme i la transició democràtica (1939-1988)*, Barcelona, Edicions 62, 2000.
- DEL RÍO, Eugenio. *Disentir, resistir. Entre dos épocas*. Madrid, Talasa, 2001.
- DÍAZ SALAZAR, Rafael. *Iglesia, dictadura y democracia. Catolicismo y sociedad en España (1953-1979)*. Madrid, Ediciones HOAC, 1981.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Pilar. *El trabajo de las mujeres en el textil madrileño. Racionalización industrial y experiencias de género (1959-1986)*. Málaga, Universidad de Málaga, 2001.
- “La lucha de las mujeres en el tardofranquismo: los barrios y las fabricas”. En *Geronimo de Uztariz*, num. 21, pp. 39-54.
- DINES, Alberto; FERNANDES, Florestan y SALOMÃO, Nelma (orgs.). *Histórias do poder*

- *100 anos de política no Brasil*, São Paulo, Editora 34, 2000, 3 vol.

- DIRCEU, José y PALMEIRA, Vladimir. *Abaixo a ditadura – O movimento de 68 contada por seus líderes*, Rio de Janeiro, Espaço e Tempo/Garamond, 1998.

- DOMÉNECH, Xavier. “El cambio político desde abajo (1962-1976)”. Una perspectiva teórica y metodológica”, *Mientras tanto*, num. 90, 2004.

- DOMINGUEZ, Javier. *Organizaciones obreras cristianas en la oposición al franquismo (1951-1975)*. Bilbao, Ediciones Mensajero, 1985.

- DURÁN MUÑOZ, Rafael. *Acciones colectivas y transiciones a la democracia. España y Portugal, 1974-1977*. Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, Madrid, 1997.
 - ___ *Contención y transgresión. Las movilizaciones sociales y el Estado en las transiciones española y portuguesa*. Centro de Estudios políticos y constitucionales. Madrid, 2000.
 - ___ “Fortaleza del Estado y acción colectiva en el cambio de régimen. España y Portugal en perspectiva comparada”. En BABY, Sophie, COMPAGNON, Olivier, GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo (coords.) *Violencia y transiciones políticas a finales del siglo XX. Europa del Sur – América latina*. Madrid, Casa de Velázquez, 2009, pp. 157-178.

- ELORZA, Antonio. “Sobre la naturaleza del franquismo”. En *El franquismo: el régimen y la oposición: actas de las IV Jornadas de Castilla-La Mancha sobre investigación en Archivos: Guadalajara, 9-12 de noviembre 1999*. Guadalajara, ANABAD Castilla La Mancha, 2000, pp. 813-831.
 - ___ “El franquismo, un proyecto de religión política”. TUSELL, J. GENLILE, E. DI FEBBO, G. (eds.) *Fascismo y franquismo cara a cara*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.

- ESPINA, Álvaro. *Modernización y Estado del Bienestar en España*. Madrid, Siglo XXI, 2007.

- ESPINOSA MAESTRE, Francisco. “La represión franquista: un combate por la historia y

por la memoria”. En ESPINOSA, Francisco (ed.) *Violencia roja y azul. España, 1936-1950*, Madrid, Editorial Crítica, 2010, pp. 17-80.

—“De saturaciones y olvidos. Reflexiones en torno a un pasado que no puede pasar”. *Hispania Nova, Revista de Historia Contemporánea*, nº 7, 2007.

- FERNÁNDEZ SEGURA, José. *La participación de los católicos en el movimiento obrero de Barcelona (1946-1978)*. Barcelona, Junio de 2005. Tesis inédita.

- FOLGUERA, Pilar. “De la transición política a la democracia. La evolución del feminismo en España durante el periodo 1975-1988”. En FOLGUERA, Pilar (comp.) *El feminismo en España: dos siglos de historia*. Madrid, Pablo Iglesias, 1988, pp. 111-132.

- FOREST, Eva. *Testimonio de lucha y resistencia. Yaserías 75-77*, Donostia, Hordago, 1979.

- GABEIRA, Fernando. *O que é isso companheiro? - Depoimento*, 10ª edición, Rio de Janeiro, Codecri, 1979.

- GALLARDO, Juan José. “La tortura bajo el franquismo”. En VVAA *Contra Franco. Testimonio y reflexiones*. Madrid, Vosa-CEDALL, 2006, pp. 201-232.

- GALLEGO, Ferrán. *Una patria imaginaria. La extrema derecha española (1973-2005)*, Madrid, Síntesis, 2006.

—*El mito de la transición. La crisis del franquismo y los orígenes de la democracia (1973-1977)*, Barcelona, Crítica, 2008.

- GORDON, Lincoln. *Brazil's second chance – En route toward the First World*, Nueva York, A Century Foundation Book, 2001.

- GRIMALDOS, Alfredo. *La sombra de Franco en la transición*, Fuenlabrada, Oberón, 2004.

- GUTIÉRREZ DORADO, Antonio. “La voz de la memoria”. UGARTE PÉREZ, Javier. *Una discriminación universal. La homosexualidad bajo el franquismo y la transición*. Madrid, Egales, 2008, pp. 247-255.

- HARNECKER, Marta. *Reconstruyendo la izquierda*, Barcelona, El viejo topo, 2006.

- HERMIDA REVILLAS, Carlos. “La oposición revolucionaria al franquismo: el Partido Comunista de España (marxista-leninista) y el Frente Revolucionario Antifascista y Patriota”, *Historia y comunicación social*, nº 2. Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, 1997.

- HURTADO MARTÍNEZ, M^a del Carmen. *Concepto y causas de la inseguridad ciudadana*, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 1999.

- JIMÉNEZ, Juan Carlos. *España y Portugal en transición. Los caminos a la democracia en la Península Ibérica*, Madrid, Sílex, 2009.

- JIMÉNEZ, José, *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, Madrid, Tecnos, 1985.

- LAIZ, Consuelo. *La lucha final. Los partidos de la izquierda radical durante la transición española*, Madrid, Libros de la Catarata, 1995.

- LÓPEZ GARRIDO, Diego. *El aparato policial en España. Historia, sociología e ideología*. Barcelona, Ariel, 1987.

- LÓPEZ PINTOR, Rafael. *La opinión pública española del franquismo a la democracia*, Madrid, CIS, 1982.

- MARTÍN VILLA, Rodolfo. *Al servicio del Estado*. Barcelona, Planeta, 1984.

- MARIGHELLA, Carlos. *Manual do guerrilheiro urbano e outros textos*. Org. Adérito Lopes. 2^a edición, Lisboa, Assírio y Alvim, sin fecha.

- MIRANDA, Nilmário y TIBÚRCIO, Carlos. *Dos filhos deste solo – Mortos e desaparecidos políticos durante a ditadura militar: a responsabilidade do Estado*, São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo/ Boitempo Editorial, 1999.

- MOLINERO, Carme. “Treinta años después. La transición revisada”. En MOLINERO,

Carme. *La transición, treinta años después*. Barcelona, Península, 2006, pp. 9-23.

—“La política de reconciliación nacional. Su contenido durante el franquismo, su lectura en la Transición”, *Ayer* n° 66, 2007, pp. 201-225.

- MONTERO, Feliciano. *La iglesia: de la colaboración a la disidencia (1956-1975)*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2009.

- MOURÃO FILHO, Olympio. *Memórias – A verdade de um revolucionário*, Porto Alegre, L&PM, 1978.

- NÚÑEZ DÍAZ-BALART, Mirta. *Los años del terror; estrategia de dominio y represión del general Franco*, Madrid, La Esfera de los libros, 2004.

- YUSTA, Mercedes. El movimiento “Por la recuperación de la memoria histórica: una reescritura del pasado reciente desde la sociedad civil (1995 – 2005)”, *La Historia en el presente*, V Congreso de Historia Local de Aragón, Molinos, 2005

- PASTOR, Jaime. “Mito y realidad de la transición política española”. En PAGES, Pelai (coord.) *La transició democràtica als Països Catalans. Història i memòria*. Valencia, Publicacions de la Universitat de Valencia, 2005.

—“Una transición asimétrica. A propósito de *El mito de la transición*, de Ferran Gallego”, Barcelona, El viejo topo, 2009, pp. 53-57.

- PÉREZ LEDESMA, Manuel. “Nuevos y viejos movimientos sociales en la transición”. En MOLINERO, Carme. *La transición treinta años después*. Barcelona, Península, 2006, pp. 117-151.

- PRESTES, Maria. *Meu companheiro – 40 anos ao lado de Luiz Carlos Prestes*, Rio de Janeiro, Rocco, 1992.

- RIBEIRO, Darcy. *Confissões*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

- RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. *El caso de los niños perdidos del franquismo. Crimen contra la humanidad*, Valencia, Tirant lo blanch, 2008.

- RODRÍGUEZ TEJADA, Sergio. “Dictadura, juventud y contracultura: una reconsideración del movimiento estudiantil antifranquista”. En RIVERA, Antonio et alii (eds.) (2008) *Movimientos sociales en la España contemporánea*. Anexo CD de Comunicaciones.

- RUIDÍAZ GARCIA, Carmen. *Los españoles y la inseguridad ciudadana*. Madrid, CIS, 1997.

- SABIN, José Manuel. *Prisión y muerte en la España de posguerra*, Muchnik, 1996,

- SÁNCHEZ CUENCA, Ignacio. “La violencia terrorista en la transición española a la democracia”. En *Historia del Presente* nº 14, 2009, pp. 9-24.
 — *La transición sangrienta. Una historia violenta del proceso democrático español (1975-1983)*, Barcelona, Península, 2010.

- SOTO CARMONA, Álvaro. *La transición a la democracia (España, 1975-1982)*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.
 — *¿Atado y bien atado? Institucionalización y crisis del franquismo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.
 — “No todo fue igual. Cambios en las relaciones laborales, trabajo y nivel de vida de los españoles: 1958-1975”. *Pasado y Memoria, Revista de Historia Contemporánea*, nº 5, 2006, pp. 16-23.
 — “Sociedad civil y opinión pública: Los límites para la acción política democrática”. En QUIROSA-CHEYROUZE Y MUÑOZ (ed.) *Prensa y democracia. Los medios de comunicación en la transición*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009.

- TARROW, Sidney. *El poder en movimiento. Los movimientos sociales, la acción colectiva y la política*, Madrid, Alianza Universidad, 1997.

- USTRA, Carlos Alberto Brilhante. *Rompendo o silêncio – OBAN-DOI/CODI/29 SET. 70-23 JAN. 74*, Brasília, Editerra Editorial, 1987.

- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

- VIDAL-BENEYTO, José. *Memoria democrática*, Madrid, Foca, 2007.
- ZUMALDE, Imanol. *La cuadratura del círculo o cómo interpretar la interpretación*, en *Los placeres de la vista. Mirar, escuchar, pensar*, Ediciones de la Filmoteca-Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay-Generalitat Valenciana, Valencia, 2002,

ARCHIVOS EN RED

- Memory of the World: <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/flagship-project-activities/memory-of-the-world/homepage/>
- Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC): <http://cpdoc.fgv.br/>
- Laboratório de História Oral e Imagem: <http://www.labhoi.uff.br/>
- <http://news.google.com/newspapers?hl=pt-BR>
- Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado: <http://www.boe.es/>
- La voz de la imagen: <http://www.lavozdelaimagen.com/>
- Agencia EFE: <http://www.efe.com/efe/noticias/espana/1>
- Seminario de Fuentes Orales: <http://www.seminariofuentesorales.es/>

FOTOGRAFÍAS COMPLEMENTARIAS



Fotografía de la manifestación “Marcha da Família com Deus pela Liberdade” ocurrida en São Paulo en 1964. Fue símbolo del apoyo popular al golpe militar ocurrido el mismo año.



Fotografía del mitin del entonces presidente João Goulart en Río de Janeiro el 13 de marzo de 1968 en que proponía la implementación de las reformas de base y que fue responsable por propagar el miedo entre los militares golpistas, que temían la “comunización” del país. Este fue el evento que colmo el vaso para la puesta en marcha del Golpe Civil-Militar ocurrido dos semanas después.



Imagen de la represión policial durante la dictadura militar brasileña. Fotografía de 1968.



El jugador de futbol brasileño Pelé con el trofeo Jules Rimet conquistado en el Mundial de Fútbol de México en 1970 al lado del entonces presidente militar Emilio Garrastazu Médici. Los logros de la selección nacional de fútbol también sirvió al discurso legitimador del régimen.



Fotografía en que la entonces guerrillera Dilma Rousseff (presidente de Brasil entre 2010-2018) en 1970 declarando en el tribunal militar en la dictadura.



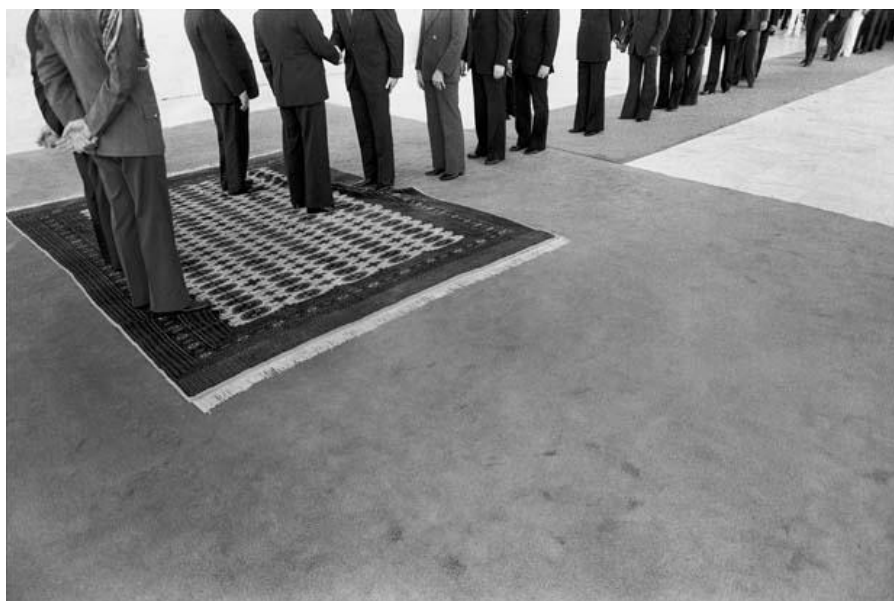
Fotografía en que una niña recusa estrechar la mano al entonces presidente João Figueiredo, el último presidente de la dictadura militar. Esta imagen es símbolo del final de aquel proceso. Fotografía de Guinaldo Nicolaevsky en septiembre de 1979.



Imagen del entonces presidente del sindicato de los metalúrgicos de la zona industrial *paulista* conocida como ABC Luiz Inacio Lula da Silva en 1979, liderando la huelga general que paró el país. Lula fue presidente de Brasil entre los años de 2002 y 2010.



Imagen de la vuelta de presos político integrantes del Movimiento Revolucionario 8 de Octubre (MR8) antes de su vuelo al exilio en México, en septiembre de 1969. Estos presos políticos fueron cambiados por el embajador estadounidense Charles Burke Elbrick, que había secuestrado por integrantes del Movimiento.



Fotografía de Luis Humberto en el Palacio do Planalto, Brasília, durante una ceremonia oficial en 1979. En un momento de fuerte censura, los fotoperiodistas se utilizaban de una rigurosa selección del encuadre de la imagen para manifestar sus posiciones políticas.



Fotografía de Milton Guran conocida como “Generais” (o Generales) durante un evento en Brasília publicada en 15 de junio de 1983. La imagen es emblemática por el encuadre realizado por el fotógrafo, que registra el momento de confraternización entre los oficiales de las Fuerzas Armadas agrupados en un pequeño espacio delimitado por una cuerda y una placa donde os identifica. Hay que señalar la precisión de esta imagen dentro de su contexto histórico, en el proceso de transición política en Brasil.



Otra fotografía emblemática de Milton Guran en que define la relación amistosa del entonces presidente Tancredo Neves y el senador Ulisses Guimarães registrada al inicio de los años ochenta y publicada en 1984. La imagen fue registrada durante una de las sesiones del Comité de Amnistía.



Fotografía de algunos integrantes del movimiento musical conocido como Tropicalismo, surgido a finales de los años sesenta. En la imagen aparecen el grupo Mutantes, los cantantes Gilberto Gil, Caetano Veloso y Jorge Ben Jor.



Fotografía de la manifestación *Diretas Já* ocurrida entre 1983 y 1985 en Brasil.



Fotografía del momento de la aprobación de la nueva Constitución brasileña de 1988, en que ponía el final político definitivo en la dictadura militar.



Fotografía de Martín Santos Yubero en Madrid durante la Guerra Civil española, el 29 de marzo de 1939. Niños alzando la mano en el saludo fascista con la estatua de Cibeles, en el centro de la ciudad cubierta de destrozos.



Fotografía de Santos Yubero de la retirada del retrato del infante D. Francisco de Paula Antonio pintado por Goya del Museo del Prado, el 9 de septiembre de 1939 en Madrid.



Fotografía de Santos Yubero del saludo fascista del público de la plaza de toro de la Ventas en Madrid durante la corrida de toros de junio de 1939.



Fotografía original (izquierda) y la imagen trucada (derecha) del encuentro entre Franco y Hitler ocurrido en Hendaya el 23 de octubre de 1940. En la imagen original el dictador español salía con los ojos cerrados y

una expresión poco favorable.



Imagen de la visita del alemán Heinrich Himmler, comandante supremo de la SS Reichsführer, a Madrid después de un largo recorrido por el norte de España en octubre de 1940.



Imagen representando el apoyo de la Iglesia al general Franco y la ideología fascista. Aunque no he podido precisar la fecha exacta de esta foto, podemos entender, por lo que hemos analizado en esta tesis, que fue

registrada antes del Concilio Vaticano II ocurrido entre 1961 y 1966, cuando la Iglesia (como orden superior) asume el papel de defender la democracia y el pueblo.



Fotografía de Francesc Català-Roca, Cuenca 1954. Esta imagen representa la omnipresencia de la simbología fascista abundante durante todo el franquismo.



Fotografía emblemática de Ramon Masats, durante un discurso de Franco en 1958.



Fotografía de Ramon Masats, Toledo, 1960. El encuadre seleccionado por el fotógrafo del grupo AFAL presenta una composición potente, en una especie de amenaza y cuestionamiento del catolicismo, representado aquí por la simbología de la cruz.



Fotografía de la represión policial en los primeros años de la Transición política después de la muerte de Franco. La imagen fue registrada en la ciudad de Vitoria en 1976.



Registro del momento histórico en que Adolfo Suárez, observado de cerca por el Rey Juan Carlos y un grupo de personalidades, asume la presidencia del Gobierno y el compromiso de liderar la Transición política en España. Fue el primer presidente del Gobierno después del franquismo, cargo que asumió de 1976 hasta 1981. Esta imagen es interesante pues capta el semblante cabizbajo de un militar al fondo y la presencia de una cruz en el otro extremo de la foto.



Imagen de cordialidad entre el entonces presidente del Gobierno Adolfo Suárez y Felipe González. González fue el primer presidente del Gobierno electo democráticamente en 1982 por el Partido Socialista

Obrero Español, consolidando así la Transición política en España.



Fotografía de Pablo Pérez Mínguez retratando algunos de los iconos del movimiento de los años ochenta conocido como la “Movida Madrileña”, el cineasta Pedro Almodóvar, la cantante Alaska y el actor Fabio McNamara.



Fotografía de Alberto García-Alix durante los años ochenta, retratando la cara menos “alegre” de la apertura política de la Movida Madrileña.